Les Musiciens Célèbres

SCHUMANN

Par CAMILLE MAUCLAIR



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

SCHUMANN

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Gluck, par Jean D'UDINE.

Hérold, par ARTHUR POUGIN.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

En préparation .

Chopin. — Wagner. — Auber. — Beethoven. — Schubert. — Berlioz. — Weber.

Par MM. Elie POIRÉE ; Louis de FOURCAUD ; Charles MALHERBE ; Vincent d'INDY ; BOURGAULT-DUCOUDRAY ; Henry MARCEL ; Georges SERVIÈRES.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

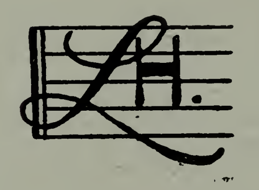
SCHUMANN

PAR

CAMILLE MAUCLAIR

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

A Monsieur Henry MARCEL

Au fervent Schumannien,
son reconnaissant ami.

C. M.

SCHUMANN

I

Robert Schumann naquit à Zwickau (Saxe), le 8 juin 1810. Son père, fils d'un pasteur protestant, avait le goût des lettres, mais il dut être employé, puis commis de librairie à Zeitz, négociant et enfin fondateur en 1808, avec son frère, d'une librairie à Zwickau, éditant des ouvrages classiques et des traductions de Walter Scott et de Byron. Il avait épousé en 1795, M[lle] Schnabel, fille d'un médecin de Zeitz.

Robert, le plus jeune de cinq enfants, fut un écolier ordinaire. L'organiste Kuntsch, de l'église Notre-Dame, lui enseigna les rudiments de la musique. Un concert donné à Carlsbad, par Moschelès, en 1819, impressionna tellement Robert qu'il s'adonna régulièrement à l'étude du piano. Il composa tout de suite de petites fantaisies qui n'ont jamais été écrites, notamment les *Joies d'une journée d'écolier*, joua Mozart, Haydn, Hummel, Beethoven, dirigea un petit orchestre d'enfants et lui fit même exécuter un *Psaume* 150 de sa composition, pour chœur et orchestre. Son père songea alors à le confier à Weber, qui était maître de chapelle à Dresde,

et consentit à s'en charger ; on ignore pourquoi le projet n'aboutit pas.

Robert resta chez ses parents, lisant avec ardeur les poètes, notamment Byron. Il écrivit trois drames et deux romans en style romantique (nous n'en connaissons rien) et cultiva son esprit autant au point de vue littéraire que musical. Il fut profondément frappé par les livres de Jean-Paul Richter et l'admira toute sa vie à l'égal de Shakespeare et de Beethoven. Son père mourut en 1826, le laissant sous l'autorité de sa mère et de son tuteur, un négociant de Zwickau, nommé Rudel. Dès lors s'affirma son tempérament poétique, sa sensibilité passionnée. Il devint amoureux de deux jeunes filles, Nanny et Liddy, et ses lettres de 1827 nous montrent en lui l'effervescence romantique la plus touchante et la plus ingénue. La femme du professeur Carus, de Colditz, lui chanta les *Lieder* de Schubert. Ses goûts d'art inquiétèrent son tuteur et sa mère, en qui le désir d'assurer la vie matérielle de son fils combattait des tendances délicates. Alors commencèrent des remontrances, qui assombrirent l'esprit du jeune homme et l'incitèrent à l'hypocondrie taciturne. Il avait fini ses études, il fallait choisir. Étouffant ses rêves encore confus, il se fit inscrire sans entrain aux cours de l'Université de Leipzig, section du droit, en mars 1828.

Schumann passa un examen, revint à Zwickau, et avant de se fixer à Leipzig définitivement il fit à Munich et à Bayreuth un voyage avec son ami Rosen. A Bayreuth, Jean-Paul était mort en 1825, laissant de précieux

souvenirs que recueillirent ses jeunes admirateurs. A Munich ils passèrent quelques heures inoubliables avec Henri Heine, et à Augsbourg l'impétueux Schumann s'éprit fugitivement de Mlle Clara de Kurrer. De retour à Leipzig, il s'y ennuya. Tout en faisant son droit comme il l'avait promis à sa mère, il s'adonna à la musique, suivit les cours de philosophie de Krüg, s'initia à Kant, à Hegel, à Schelling, à Fichte, écrivit des vers, fit de l'escrime, rêva, dans sa chambre où les portraits de Jean-Paul et de Napoléon avoisinaient celui de son père. En un mot, il fut le type accompli de l'étudiant romantique, mais avec une grande pureté d'âme et de mœurs, et une grande tristesse sentimentale. Il écrivait des lettres exquises, adorait la nature, regrettait Zwickau, et s'exaltait sur les philosophes et sur Schubert au point de pleurer à chaudes larmes et d'y trouver une sorte de soulagement et d'éréthisme qui ressemblait à ce que nous appelons aujourd'hui la neurasthénie des artistes, c'est-à-dire la limite indéfinissable où l'acuité de la sensibilité, la spontanéité de l'émotion, tout en étant normales et étrangères à une excitation artificielle, peuvent prendre une préséance dangereuse pour l'ensemble fonctionnel de l'organisme. Toutefois Schumann évitait tout désordre, vivait sainement, prenait souci de son équilibre physique, et avait hérité de son père une constitution solide.

Le professeur Carus étant venu à Leipzig, Schumann fit chez lui la rencontre qui devait changer toute son existence, celle du pianiste Frédéric Wieck et de sa fille

Clara qui, à l'âge de six ans, chantait, jouait du violon, et avait déjà, dans une série de concerts, révélé un talent de pianiste exceptionnel. Schumann, enthousiasmé, demanda des leçons à Wieck. Chez cet artiste remarquable, son culte ardent de la musique se raviva ; il composa un *quatuor en mi mineur* et des polonaises à quatre mains que nous ignorons. Il s'initia au génie formidable de J.-S. Bach qui devait laisser dans son art futur une trace si profonde et lui fournir toute la substruction de son style. A ce moment même mourait Schubert.

Cependant l'étudiant s'était arrangé pour émigrer à Heidelberg, et quitter Leipzig qu'il détestait ; et ce projet s'étant fait avant l'arrivée de Carus et de Wieck, il lui fallut se séparer de ses nouveaux amis. Il visita Francfort, Coblentz, Mayence, et gagna Heidelberg. Là il trouva un cadre romantique propre à orner son imagination. Il se lia avec le juriste Thibaut, qui était grand mélomane, et continua son droit. « Je commence à apprécier la jurisprudence à sa juste valeur et à comprendre les grands services qu'elle peut rendre à l'humanité », écrivait-il à sa mère, en 1829, avec une demi-sincérité comique. Ses lettres de cette époque sont très spirituelles, pleines d'entrain, de bonté et de gaîté, il y note des croquis de voyages, des paysages et des réflexions morales, mêlés de demandes d'argent à son tuteur. Son humeur entreprenante l'engageant à voyager en Italie, il écrivit à sa mère et à Rudel, pour obtenir l'argent nécessaire, la requête la plus drôlatique,



ROBERT SCHUMANN
(Lithographie de Kriehuber).

gagna sa cause, partit seul, visita l'Italie septentrionale, mais s'y trouva souffrant, trop à court de ressources, et après avoir erré à Brescia, Venise, Milan, il regagna la Suisse, Coire, Lindau, Augsbourg où il revit la famille Kurrer, et rentra, bien volontiers, fatigué et un peu déçu, à Heidelberg. Il gardait un enthousiaste souvenir de la musique italienne, de Rossini, et surtout de la Pasta.

A Heidelberg, Schumann se remit au droit. « Je ne joue plus que très rarement et très mal du piano, écrit-il à sa mère. Le grand génie du son a doucement éteint sa torche. Tout ce que j'ai fait de musique me semble comme un beau rêve et je peux à peine m'imaginer que ce rêve a existé. Cependant, croyez-moi bien, *si jamais j'arrivais à faire quelque chose de bon ici-bas, ce serait dans la musique*. Je suis sûr, sans me vanter, que j'ai une puissance créatrice. » C'était le cri décisif de son âme. Il n'en continua pas moins à étudier les Pandectes, tout en apprenant le français et en supprimant un repas par jour pour payer les leçons et la location d'un piano.

Sa correspondance, qui est un document minutieux et décisif, montre fidèlement son caractère fier, tendre, dédaigneux de l'argent mais pourtant soucieux d'une certaine élégance. Il travaillait son piano jusqu'à sept heures par jour, malgré les assurances données à sa mère, et sa réputation s'étendait.

Il joua devant la grande-duchesse de Bade des *Variations* de Moschelès à un concert de la Société philharmonique et eut un grand succès. On l'appelait « le favori

d'Heidelberg ». A ce moment il composa quelques pièces des *Papillons* et les *Variations sur le nom Abegg*. Vers Pâques de 1830, il obtint de sa mère de n'aller point passer les vacances à Zwickau pour rester à Heidelberg le plus possible. Le moment de la crise approchait : un concert donné par Paganini à Francfort la précipita. Schumann se résolut, après mûre réflexion, à avouer à sa mère que décidément il voulait être musicien et non jurisconsulte. Il lui écrivit, le 30 juillet 1830, pour la supplier de consulter elle-même Wieck sur l'avenir possible. Mme Schumann fut bouleversée, redoutant la misère d'une carrière hasardeuse. Cependant elle céda et consulta Wieck, lequel répondit qu'il s'offrait à prendre Schumann avec lui et à déclarer franchement au bout de six mois son avis définitif. Robert, ravi, revint à Leipzig, riche cette fois d'espérances, soulagé d'une angoisse insupportable.

A Leipzig, pourtant, la misère crainte par sa mère ne tarda pas à l'assaillir, la fin de l'année 1830 fut une épreuve terrible, et le début de 1831 ne s'adoucit pas. Il n'avait que des dettes, se nourrissait de pommes de terre. Il finit par s'anémier, faillit avoir le choléra. Heureusement, en avril, son tuteur Rudel rendit ses comptes et Robert fut sauvé. Il hésitait entre diverses routes, quittant la composition et s'attachant surtout à travailler le piano, se demandant s'il serait virtuose, chef, professeur ou compositeur.

Il imagina de se lier le troisième doigt de la main droite pour vaincre sans lui les difficultés pianistiques. Cette malheureuse idée aboutit à une paralysie du doigt

et à l'engourdissement de la main dans l'automne de 1831. Dès lors Schumann se mit à travailler l'harmonie et le contrepoint avec Henri Dorn, avec application mais aussi avec une impatiente fantaisie qui causa plus tard à la fois les insuffisances techniques et les audacieuses trouvailles de son génie. Leipzig était alors un grand centre musical par sa « Thomasschule », ses concerts du Gewandhaus, son Académie, ses sociétés d'instrumentistes et de musique de chambre. Schumann s'y trouva fort heureux et se consola de l'interruption de sa carrière de virtuose par ses progrès de compositeur, par l'approbation de Hummel, de Wieck, le succès des *Papillons* qu'interprétait exquisement Clara Wieck. Il eut la joie de voir l'enfant, âgée de treize ans, venir jouer sa musique à Zwickau, dans un concert où l'on exécuta, sans succès d'ailleurs, un mouvement de symphonie en sol qu'il avait osé écrire, et qui n'a pas été publiée. En avril 1833, il se réinstallait à Leipzig après un hivernage près de sa mère. Il avait une modeste aisance et pouvait espérer la fin de ses vicissitudes de jeunesse. Mais sa belle-sœur et son frère moururent en même temps. Il en conçut un chagrin si violent qu'il fut saisi de délire le 17 octobre ; après quoi la mélancolie noire s'empara de lui. Cette date est très importante dans sa psychologie générale. Là se manifestèrent les symptômes de la neurasthénie pathologique tels que nous les définissons : montées de sang au cerveau, étouffements, dépression nerveuse, craintes de mourir en dormant. Le mal n'était plus seu-

lement un excès de sensibilité, il devenait physiologique et toute sa vie en fut désormais empoisonnée, avec des alternatives de quasi-guérison dues à la sagesse et à la tenue de sa vie privée.

En décembre, Schumann devint l'ami du pianiste Louis Schunke, et en janvier 1834, il noua avec la pianiste Henriette Voigt des liens de chaste et enthousiaste affection que la mort de cette femme de talent interrompit en 1839. Jansen nous fait de lui ce portrait : « Il avait une très agréable physionomie, la tête couverte de beaux et abondants cheveux noirs ; il ne portait pas de barbe et avait les lèvres disposées de telle sorte qu'elles donnaient l'impression que leur propriétaire allait siffler très doucement. Ses yeux, quoique assez petits, avaient de l'énergie, ils étaient d'un beau bleu et baignés de rêve. Il se tenait très droit. Il était silencieux et comme absent, et s'en allait parfois brusquement. » En 1833, Schumann se décida à grouper les jeunes enthousiastes qui l'entouraient à Leipzig et à fonder un journal de musique, pour lutter contre l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Fink, où il avait publié un article sur une œuvre de Chopin deux ans auparavant. Cette gazette vantait exagérément les musiciens italiens et délaissait l'art allemand. Schumann se résolut à combattre en faveur de Beethoven, de Bach, de Weber, de Schubert, de Chopin et de Mendelssohn, et le 3 avril 1834 parut sa *Neue Zeitschrift für Musik*, avec un programme très net et la collaboration de Wieck, de Schunke, de Jules Knorr, sous des pseudo-

nymes pittoresques, Schumann signant *Eusebius* ou *Florestan*, Wieck, *Maître Raro*, Clara, *Zelia* ou *Chiara*, Schunke, *Jonathan*, Mendelssohn, *Félix Méritis*. En même temps, Schumann fondait la société fantaisiste des *Davidsbündler* (compagnons de David), où il inscrivait d'ailleurs des hommes comme Chopin et Berlioz, et en général quiconque lui plaisait. Les compagnons de David, c'étaient les amis du progrès, les ennemis de l'art suranné représenté par les Philistins, c'est-à-dire les soutiens de la routine, les « bourgeois » honnis par nos romantiques. L'activité qu'il dut témoigner dans la rédaction en chef de ce journal lui fut excellente. Elle lui permit d'échapper à l'hypocondrie que l'isolement eût développée, de classer ses idées, de se faire connaître, et enfin de se révéler un très remarquable critique dont nous étudierons la valeur.

Schumann ne tarda pas à s'éprendre de Mlle Ernestine de Fricken, élève de Wieck et amie de Mme Voigt. Il songea à l'épouser, avec la spontanéité ardente de sa nature sentimentale, et il y eut même promesse de fiançailles. Cependant les deux jeunes gens s'aperçurent qu'ils s'étaient exagéré leurs sentiments et, en 1836, ils reprirent leurs paroles dans un arrangement amiable. A la fin de 1834, Louis Schunke mourut de la phtisie, Schumann perdait son meilleur ami et ce coup l'atteignit encore douloureusement. Il venait de terminer les *Études symphoniques*, de commencer le *Carnaval*, de rédiger, outre de nombreuses critiques, des articles de musique dans l'*Encyclopédie à l'usage des Dames* de

Lühe et Herlossohn. Il travailla, en 1835, à des *Sonates* (en fa dièze mineur et sol mineur) et connut Mendelssohn qui venait diriger les concerts du Gewandhaus et dont l'influence devait être grande sur son avenir.

Malgré son amourette pour Mlle de Fricken, il ne cessait depuis 1832, de correspondre avec Clara Wieck, et l'admirable jeune fille était la figure dominante de son existence. Il l'aimait profondément, et sentait en elle la compagne réellement désirable de sa vie d'artiste. Lorsqu'il eut perdu sa mère, le 4 février 1836, il avoua à Clara son désir respectueux de l'épouser, et fit à Wieck une première demande. Wieck refusa. Il allégua que Schumann n'avait qu'un avoir modeste et une réputation trop peu établie. Il adorait sa fille et en était trop fier pour s'en séparer. Schumann fut très affecté. Cependant il ne se découragea pas tout à fait, étant sûr que l'inclination de Clara répondait à la sienne.

Il se lia d'amitié avec une jeune pianiste anglaise, Miss Anna Laidlaw, et cette fréquentation lui fut consolante. Il fit une seconde demande en 1837, Wieck la rejeta encore, mais il ne lui en voulut pas et nous avons de lui à ce point de vue une lettre datée de mars 1838 où éclate toute sa grandeur d'âme, toute sa loyauté. Il comprenait respectueusement les objections de Wieck, la nécessité de gagner sa vie, et il continua d'écrire à Clara en rêvant aux moyens de la mériter. Confiant à Lorenz le soin de son journal, il alla à Vienne pour tâcher de donner de l'extension à son périodique, visita les tombes de Beethoven et de Schubert au cimetière



Cliché Oswald Graf.

MAISON NATALE DE SCHUMANN A ZWICKAU

de Wœhring, et vit Ferdinand Schubert qui lui confia les manuscrits de son frère. Il a laissé de cette double visite un récit admirable.

Il réussit peu à étendre l'influence de son journal, et travailla énormément. Il écrivit en effet, presque sans arrêt, la *Sonate* en *sol* mineur, les *Scènes d'enfants*, les *Kreisleriana*, les *Novelettes*, *Arabesque*, *Humoreske*, *Impression de nuit*, le *Carnaval de Vienne*, et encore deux ou trois autres pièces de piano. Enfin, il revint à Leipzig. A l'automne de 1839, Mme Voigt mourut, celle dont il disait « elle a une âme en *la* majeur », et qui lui avait été une amie si dévouée. Il l'a dépeinte sous des couleurs exquises dans un article appelé *Souvenirs à une amie*. Cependant son idylle avec Clara Wieck continuait toujours, malgré les refus obstinés du père. Schumann pensa vaincre ces refus en se faisant recevoir docteur en philosophie de l'Université d'Iéna, titre qu'on accordait aux musiciens déjà parvenus à la notoriété. Quoique la position pécuniaire de Schumann s'améliorât de par son bien personnel, son journal et ses compositions qu'on commençait à lui payer, Wieck ne céda pas. Il redoutait, tout en estimant beaucoup le talent et le caractère du jeune homme, l'état précaire d'une santé que des accidents nerveux ébranlaient. Il ne faut pas négliger non plus qu'une sœur de Schumann était morte à vingt ans, atteinte de folie tranquille, et Wieck le savait. Il prévoyait le sort de Robert Schumann. Mais celui-ci aimait trop Clara pour accepter sans révolte une telle décision. Il avait perdu sa mère, Mme Voigt,

Schunke; il avait lutté, dégagé sa personnalité, travaillé, réagi contre son humeur rêveuse, en plaçant en l'obtention de la fiancée de son âme tout son espoir, la raison suprême de tous ses efforts. Il ne pouvait admettre l'écroulement définitif. Il s'adressa aux juges, et Wieck dut motiver son refus. Durant les atermoiements, Schumann connut les plus tristes, les plus énervantes heures de sa vie. Tout semblait s'unir pour le faire échouer. Il devint plus fiévreux que jamais et se jeta à corps perdu dans le travail, se liant avec Liszt dont le génie enthousiasmait le sien, voyant Mendelssohn et Ferdinand Hiller, rêvant d'écrire un rôle pour Mme Schrœder-Devrient, et toujours cherchant une inspiration de plus en plus passionnée, douloureuse et haute dans l'amour de Clara. « Vraiment, des luttes qu'elle me coûte beaucoup de musique est née. Les *Concertos*, les *Sonates*, *Kreisleriana*, les *Novelettes*, les danses *Davidsbündler*, lui doivent leur origine. Elle est ma seule inspiration. »

Enfin, la cour royale d'appel de Leipzig autorisa le mariage, qui fut célébré à Schönefield le 12 septembre 1840. Clara allait avoir vingt et un ans le lendemain, Schumann avait trente ans. Wieck n'assista pas à la noce, et Schumann fut désolé d'avoir dû forcer judiciairement son consentement. Le jeune couple ne devait se réconcilier avec Wieck que quatre ans plus tard.

II

Alors commença pour Robert Schumann la période de grande production, dans une existence modeste et heureuse, en compagnie de l'artiste hautement intelligente et dévouée qu'il adorait. Dès le début de 1840, il avait commencé, après ses essais symphoniques et sa musique de piano, à écrire pour la voix, et produisit en cette année une centaine de lieder sur des poèmes de Heine, Geibel, Kœrner, Reinick, Eichendorff, Chamisso.

Il touchait là à cette union intime du poème et de la musique dans le chant qui répondait à la fois à tous ses désirs. Mais en même temps son tempérament de symphoniste s'affirmait. Déjà ses pièces de piano et les accompagnements de ses lieder dépassaient l'instrument et évoquaient l'orchestre. Il écrivit la *Symphonie en si bémol* qui fut jouée en mars 1841 au Gewandhaus sous la direction de Mendelssohn, puis légèrement retouchée. Il conçut ensuite la *Symphonie en ré mineur*, terminée seulement en 1851, et l'*Ouverture scherzo et finale*, retouchée en 1845 après avoir été jouée au même concert que la *Symphonie en si bémol*, au Gewandhaus. En 1842, Schumann ne fit que de la musique de chambre, les trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, le quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, la *Phantasiestücke* pour piano, violon et violoncelle, et enfin le *quintette*, qui est une merveille et qui, joué en

1843 au Gewandhaus, enthousiasma Berlioz. En 1843, parurent les *Variations pour deux pianos*. Cependant il brûlait de produire une œuvre plus considérable et cherchait un sujet d'opéra ou d'oratorio qui pût l'aider à conquérir définitivement la gloire.

Il le trouva dans *Lalla Rookh*, de Thomas Moore, et tira de ce poème une version qui s'intitula *le Paradis et la Péri*, Ce fut, comme il l'appelait, un « oratorio profane » dont il arrangea lui-même le livret. Cette œuvre considérable fut longuement méditée mais rapidement écrite, de mars à juin 1843. Nous l'étudierons plus loin. Schumann fit exécuter son œuvre et la dirigea lui-même le 4 décembre 1843, puis le 11, puis le 23 à l'Opéra de Dresde. Le succès fut très grand et augmenta énormément la réputation de Schumann qui, en avril 1843, avait été nommé professeur de composition et de piano au conservatoire de Leipzig. L'enseignement n'était guère son fait; il avait appris seul ou presque l'harmonie, le contrepoint et la fugue, suppléé à la méthode par son instinct, et il était peu capable de former des élèves, l'ayant été très peu lui-même. Il abandonna bientôt cette fonction.

Clara Schumann avait donné sans lui des concerts à Copenhague. Il l'avait accompagnée à Hambourg et en Bohême. Il ne voulut pas la laisser aller seule en Russie, et, confiant à son frère Charles leurs deux petites filles, il partit avec sa femme en janvier 1844. Clara Schumann donna des concerts avec grand éclat à Riga, Mittau, Moscou, Pétersbourg. Le jeune couple fut

accueilli par l'aristocratie de la manière la plus flatteuse et Schumann se souvint avec joie de cette époque. Il songea, mais sans y réussir, à aller à Londres faire jouer *Le Paradis et la Péri*. Il se portait alors fort bien. Et, en 1844, ayant renoncé au voyage d'Angleterre, il commença son œuvre capitale, *Faust*.

Mais sa santé s'altéra brusquement. Les symptômes neurasthéniques reparurent avec intensité : amnésie, irritations subites, dépressions, vertiges, peurs de mort violente, défauts de circulation, insomnies. Il dut arrêter tout travail, ayant écrit l'épilogue de *Faust*, quitter la rédaction de son journal, et même changer de résidence sur le conseil des médecins. Il alla s'installer à Dresde et là, finit par se remettre, grâce à des soins assidus. Mais il garda de cette nouvelle crise l'habitude d'un silence obstiné. Il était parfois inabordable, et avait horreur de toute conversation. Ayant fait connaissance de Wagner, il l'écouta parler durant deux heures, sans rien dire, et, après la visite du brillant causeur, déclara que c'était un homme fort remarquable, mais qu'on ne pouvait se contraindre à écouter longtemps sa conversation menée sans reprendre haleine. Wagner de son côté conclut que Schumann était un compositeur de haut mérite, mais un être absolument impossible, et ces deux génies ne s'entendirent guère. A Dresde, après son rétablissement, Schumann fréquenta Hiller, Auerbach, Reinick, Ferdinand David, Hübner, mais toujours avec des alternatives de sociabilité et de mutisme maladif. Il se mit à étudier de nouveau Bach, avec une grande

ardeur, et composa quatre *Fugues*, les *Études pour piano pédalier*, les *Esquisses* pour le même instrument, et six *Fugues pour orgue*, sur le nom de BACH. Il acheva en 1845, le *Concerto en la mineur* pour orchestre et piano, commencé en 1841. En 1846, il eut une rechute grave. Cependant il put écrire sa belle *Symphonie en ut majeur* que Mendelssohn dirigea au Gewandhaus. Une audition défectueuse du *Paradis et la Péri* eut lieu à Berlin en 1847. Schumann conduisit insuffisamment : il se mit, pour se perfectionner comme chef, à diriger une société chorale de Dresde et écrivit alors quelques chœurs pour voix d'hommes, les *Romances et ballades*, le chœur final de *Faust*, et les deux trios en *ré* mineur et *fa* majeur pour piano, violon et violoncelle. Enfin, il composa l'ouverture de son opéra *Geneviève*. Il était préoccupé de théâtre depuis longtemps, avait hésité entre bien des sujets. Reinick lui écrivit un livret tiré de l'histoire de Geneviève de Brabant. L'opéra fut achevé en 1848, remis, et enfin joué à Leipzig le 25 juin 1850 avec un succès d'estime. Il a été repris à Munich en 1873, à Vienne en 1874, puis dans diverses villes allemandes, et donné aux concerts d'Harcourt, à Paris, en 1894.

Schumann se mit aussitôt à travailler à *Manfred*, d'après Byron, malgré son état nerveux de plus en plus inquiétant. Cette fois, il touchait à la phase la plus douloureuse de sa vie. Il lui apparaissait clairement qu'une maladie incurable le possédait; au lieu de cesser tout travail il s'y jetait de plus en plus pour oublier ses

mélancolies, et par une invincible attirance Schumann abordait un sujet propre entre tous à peindre sa névrose, comme Byron y avait peint la sienne. Le *Manfred* arrangé d'après Byron, assez arbitrairement, par Richard Pohl, comporte quatorze morceaux. Il ne fut joué qu'après la mort de Schumann, en 1859, au Gewandhaus, et sur le théâtre de Leipzig en 1863. On en a donné une audition à Paris, au Nouveau-Théâtre, en décembre 1902, et une au début de la saison musicale 1905-1906.

De 1848 date encore l'*Album pour la Jeunesse* et sa courte préface l'*Art du Piano*, les *Walderscenen*, l'*Album de Noël*, le *Chant de l'Avent*, les *Reflets d'Orient* (six impromptus à quatre mains). On joua cette année, même à Dresde, avec grand succès, puis à Leipzig et Weimar, en 1849, des chœurs de *Faust*. Mais l'œuvre entière ne devait être exécutée qu'en 1862, à Leipzig, au Gewandhaus, sous la direction de Reinecke.

En 1849, Schumann produisit plus que jamais. Il semblait que son génie procédât par bonds, et voulût distancer la maladie. On compte de lui, cette année-là, plus de trente œuvres : quatre pièces à quatre mains, adagio et allegro pour cor et piano, *Concertstück* pour quatre cors et orchestre, *Fantaisie* pour clarinette et piano, chansons espagnoles, ballades, romances, marches, pièces pour violoncelle et piano, scènes de *Faust*, *Requiem de Mignon*, duettos, douze pièces à quatre mains, chœurs, romances pour hautbois et piano. Loin de l'épuiser, cet effort semblait le vivifier. Il allait

mieux et tentait d'obtenir un poste officiel. Il chercha à être nommé directeur des concerts de Leipzig après avoir postulé pour la place de directeur du conservatoire de Vienne. Les deux projets ayant échoué, Ferdinand Hiller, qu'on venait de nommer maître de chapelle à Cologne, lui proposa de prendre la place de directeur de la musique qu'il quittait à Düsseldorf. Schumann hésita, puis accepta. Il s'installa à Düsseldorf avec sa famille en septembre 1850. On l'y reçut fort bien. On joua des fragments du *Paradis et la Péri* et de *Geneviève*. Il se déclara content de son nouveau séjour, mais ses fonctions de chef le fatiguaient. Il y était d'ailleurs peu préparé : trop nerveux pour avoir la patience de faire répéter minutieusement, il n'avait pas de prestige, pas de patience, et pas assez d'énergie physique pour exercer à souhait ce métier, et il était trop artiste pour ne pas s'en apercevoir.

Il continua le *Faust*, acheva la *Symphonie Rhénane en mi bémol* (la plus belle qu'il ait signée), et écrivit l'ouverture de la *Fiancée de Messine*, avec l'intention d'en demander un livret complet, d'après le drame de Schiller, à Richard Pohl, ce qui n'aboutit pas. Il composa dans la même intention une ouverture pour *Hermann et Dorothée*, qui resta isolée, puis une ouverture pour *Jules César*, les *Scènes de Bal*, trois *Fantaisies pour piano*, des mélodies, deux sonates pour piano et violon. Sur un conte symbolique de Maurice Horn, la *Vie d'une Rose*, il écrivit une suite de vingt-quatre numéros,

qu'on joua à Düsseldorf en février 1852. Il remania la *Symphonie en ré mineur* et fit un voyage en Suisse, puis à Anvers où il présida un concours de sociétés chorales.

Depuis assez longtemps déjà, Schumann songeait à écrire de la musique religieuse, non qu'il fût religieux au sens habituel du terme, mais ce style lui semblait à bon droit l'expression suprême de la musique, et après avoir exprimé la fantaisie, le lyrisme, les passions, les nuances de la plus raffinée sensibilité, il trouvait dans la maturité le désir naturel d'atteindre aux plus grands sommets de son art. Il projeta d'écrire un oratorio sur Luther, en prenant pour modèle l'*Israël en Égypte* de Hændel, et voulut s'entendre là-dessus avec Richard Pohl. Le projet n'aboutit pas, mais il écrivit en 1852 une *Messe* et un *Requiem*. Son inspiration faiblissait et cela se vit dans ces ouvrages dont certaines parties sont pourtant très belles. Il écrivit encore les *Chants du Matin*, sept pièces pour piano en forme de fugues, trois *sonatines*, le *Bal d'Enfants*, l'ouverture de *Faust*, l'*Ouverture de Fête*. Cependant, la maladie le gagnait, et rien ne pouvait plus l'enrayer. Dès décembre 1849, il avait donné des signes d'aliénation. Il le savait, et s'étudiait avec une malsaine curiosité et une angoisse qui exacerbait encore le mal. Un de ses biographes, Wasielewski, raconte qu'un jour de mai 1853, il vit Schumann lisant. « Je lui demandai ce qu'il lisait. D'un ton très élevé, fiévreusement, il me répondit : « Ne savez-vous rien sur les tables tournantes ? » — Mais

si, certainement, dis-je en plaisantant. Là-dessus ses yeux, qu'il tenait d'habitude mi-clos, s'ouvrirent tout grands, ses pupilles se dilatèrent démesurément, et il dit d'un air inspiré et lugubre : « Les tables tournantes savent tout. » Je me gardai de le contredire et il se calma. Ensuite, il appela sa seconde fille et commença des expériences avec une petite table, lui demandant de marquer les mouvements initial et final de la symphonie en ut mineur de Beethoven. Toute cette scène m'avait effrayé au plus haut point... » Schumann ne pouvait se rendre compte du phénomène qui propage dans la table le propre fluide nerveux de son interrogateur, il croyait réellement au miracle, et cette pratique alors à la mode, soutirant sa force et enfiévrant sa cervelle, lui était néfaste. Il avait des hallucinations de l'ouïe, était poursuivi par un *la* qu'il croyait entendre, et s'imaginait même avoir des attaques de nerfs alors qu'il n'en éprouvait aucune. Pourtant, il alla en 1852, à Leipzig, en novembre 1853, il fit en Hollande, avec Clara Schumann, une tournée triomphale jusqu'au 22 décembre. De retour à Düsseldorf il se remit à travailler, réunit en volume, sous le titre de *Gesammelten Schriften*, ses principaux articles. C'est le volume publié sous le titre d'*Écrits sur la Musique et les Musiciens*. A la Pentecôte, la *Symphonie en ré mineur* et l'*Ouverture de Fête* eurent un grand succès dans un festival. Cependant Schumann songeait à démissionner de son poste de chef d'orchestre et faisait part à Van Bruyck et à Joachim de son intention d'aller se fixer à Vienne. A ce

moment il connut Brahms et Dietrich, et alla avec eux à Hanovre entendre le *Paradis et la Péri* en janvier 1854. Ils s'amusèrent même à écrire à trois une sonate qu'ils dédièrent à Joachim. On arriva ainsi au mois de février.

Là, Schumann fut pris d'une crise suprême. Il se crut, une nuit, halluciné par Schubert et Mendelssohn et se releva pour écrire le thème qu'ils lui dictaient. Il en fit cinq variations pour piano que Brahms a intercalées dans des *Variations à quatre mains* dédiées à Julie Schumann. Le maître languit ainsi une quinzaine de jours, témoignant du désir d'aller se faire soigner dans une maison de santé. Il rangea même ses papiers en vue d'un départ. Il était conscient et priait qu'on ne l'approchât pas lorsque ses crises le reprenaient. Il s'accusait de fautes imaginaires. Enfin, le lundi 27 février 1854, comme il avait reçu la visite de Dietrich et du docteur Hasenlever, il quitta la pièce, sans mot dire. Ne le voyant pas revenir, sa femme le chercha. On ne le trouva ni dans la maison ni dans la rue. Il était sorti nu-tête et s'était jeté dans le Rhin du haut d'un pont. Des bateliers le retirèrent à temps et des passants, l'ayant reconnu, le ramenèrent chez lui. Mais il était tout à fait fou. Il dut être gardé à vue, et l'on décida sa malheureuse femme à le transférer dans la maison de santé du Dr Richaz, à Endenich, près de Bonn. On lui laissa recevoir Bettina Arnim, Joachim, Brahms, puis on interdit même ces visites qui le surexcitaient. Sa femme correspondit avec lui, mais ne le vit plus que le jour où mourut non Robert Schu-

mann, mais son fantôme inconscient, le 29 juillet 1856.

Les obsèques eurent lieu le 31 juillet, à Bonn, au milieu d'une foule immense. Schumann disparaissait âgé de quarante-six ans et vingt et un jours, laissant trois filles et quatre fils. Clara Schumann est morte très âgée en ces dernières années, ayant gardé à la mémoire de son mari le culte le plus fidèle. Le 21 février 1871, une plaque de marbre rappelant le séjour de Schumann à Leipzig fut placé sur la maison de l'Inselstrasse, 5. En août 1873, on fit un festival Schumann à Bonn et à Zwickau on inaugura une statue, œuvre du sculpteur Donndorf, de Stuttgart [1]. Schumann repose et revit dans la ville natale de Beethoven qu'il aimait tant.

Le drame de cette existence fut tout intérieur. Les lettres de jeunesse publiées pieusement par Clara Schumann ne nous laissent rien ignorer de la pathologie de ce grand génie, et ne les aurions-nous pas que son œuvre nous la révélerait tout entière, car personne ne s'est jamais confessé avec une sincérité plus aiguë que dans les lieder et la musique de piano de Schumann. Nous pouvons suivre toute sa vie pas à pas. Et nous y trouvons l'affirmation des plus hautes qualités morales. C'était, par excellence, *l'artiste*. Doué d'un enthousiasme que les années n'usèrent pas, hanté du désir de perfection, dépourvu de toute vanité, indifférent, hostile même, au succès si

[1] En juin 1901, une imposante manifestation a eu lieu à Zwickau devant la statue de Schumann que nous reproduisons ici.

une seule concession devait en hâter la venue, Schumann eut une âme loyale et simple, qui se reposait sur quelques grandes idées générales, aimait la patrie, l'art, la gloire. Cette âme ne fut pas contaminée par les misères de son corps. Schumann ne fut ni désordonné, ni pervers, ni aigri, ni injuste, là où d'autres le fussent devenus.

On peut considérer que sa folie, longtemps latente, fut héréditaire sous la forme neurasthénique ; la mort prématurée d'une sœur en témoigne, à nos yeux comme à ceux de Wieck qui lui causa tant de peines et à qui l'on ne peut cependant en vouloir. La résistance de Mme Schumann mère ne mérite non plus aucun reproche. La musique voulait s'exprimer en Schumann : il eût précipité le cours de son affection cérébrale en n'obéissant pas à sa vocation. Après avoir souffert de son contrariement, il favorisa l'éclosion de la catastrophe en cédant à l'inspiration, en accomplissant la mission logique que le destin lui avait manifestement donnée. Nous aurons à voir jusqu'à quel point ce mal et cette mission furent solidaires, jusqu'à quel point la musique de Schumann dément et reflète sa folie. Celle-ci fut développée par les difficultés de libre vocation et la misère, puis par la mort subite du frère et de la belle-sœur de Schumann, qui causa le premier accès pathologique, la cristallisation brusque de dispositions mentales en phénomènes névropathiques. La mort de Schunke, celle de Mme Voigt, furent d'autres coups. La longue lutte pour obtenir Clara et l'excès de travail

auquel Schumann demanda consolation à cette époque, marquèrent une phase décisive, l'établissement d'un état. En même temps, la création de grandes œuvres après une longue période de pièces courtes fut à la fois un remède à la consomption et sa nourriture.

On ne remarque pas qu'aucune déception de gloire ou d'intérêt ait accéléré cette ruine. Le caractère de Schumann était trop altier, trop nativement noble, pour s'affecter de faits de cet ordre. L'hérédité, les affections brisées par la mort, l'attente angoissante d'un être aimé, cela seul suffit à sa perte. Il ne sied pas d'attacher de l'importance à ses recherches spirites à l'issue de sa vie. Elles ne pouvaient plus lui nuire : nous y verrons seulement la preuve de son implacable clairvoyance, du martyre qu'il dut souffrir en silence en étant double, en se regardant devenir fou, en cherchant à savoir pourquoi, en étudiant en soi-même comment la voix du génie, qu'il écoutait, était devenue en même temps celle de la démence. Il était naturel que cette nature métaphysicienne en vînt à chercher dans les régions de l'occultisme les raisons suprêmes de sa destinée [1]. Il sied également de ne considérer ses diverses inclinations amicales ou même amoureuses pour Nanny et Liddy (figures peut-être imaginaires), pour Clara de Kurrer, Ernestine de Fricken, Mme Voigt, ou Miss Laidlaw, que comme les successives inclinations d'Edgar Poe, ou l'apparente versatilité de Novalis. Il s'agit là de fluctuations

[1] C'est le thème entier de *Manfred*.



Cliché Oswald Graf.

CHAMBRE DE NAISSANCE DE SCHUMANN

délicates, de besoins d'expansion tendre, qui laissèrent unitaire et intact l'amour dominant de Clara, amour parfaitement sain, prolongé normalement par un sincère sentiment familial. Enfin, on ne relève même pas l'effet de la neurasthénie dans les nombreux déplacements de Schumann. Tous lui furent commandés par les circonstances pratiques, sauf son premier changement de Leipzig à Heidelberg, et il n'y a rien là du « nomadisme » qu'engendre souvent cette maladie.

La constitution robuste et la vie surveillée de l'artiste sont indéniablement ce qui permit la défense de son cerveau, malgré le travail énorme, jusqu'à quarante-six ans. Le reste est le secret du génie, de la folie, et de leur échange mystérieux, dont le dosage et les raisons nous resteront toujours inconnaissables. Que cette maladie ait créé ce génie, ou qu'elle l'ait brutalement arrêté, ou peut-être l'un et l'autre, et pour quel motif, c'est là ce que ni pour Schumann ni pour personne nous ne serons jamais capables de savoir. Mais il est temps de considérer le résultat de cette tragédie intérieure.

III

C'est par la musique de piano que Schumann a débuté dans la composition, et il en écrivit encore l'année où il disparut du monde. Ni l'oratorio profane, ni l'opéra, ni le lied, la symphonie, la musique religieuse,

ne le purent détourner de cette forme confidentielle où devait se révéler son extraordinaire faculté d'effusion lyrique. Cependant la musique de piano de Schumann n'est jamais limitée à elle-même : elle n'est jamais exclusivement « pianistique ». Comme celle de Liszt, et beaucoup plus que celle de Chopin, elle demande des timbres à l'orchestre, elle appelle et suggère l'orchestre constamment. C'est là le caractère qui la différencie complètement de l'école pianistique qui règne en 1830, et dont l'idéal de perfection froide et classique est de ne pas outrepasser le domaine propre de l'instrument.

Un second caractère de cette musique, c'est la tendance constante à la subjectivité. Il ne faut pas oublier que Schumann commence par vouloir devenir un maître pianiste, que sa vocation est contrariée, que longtemps il n'a eu que son piano pour épancher ses désirs de création, qu'il n'a guère fait d'études suivies que relativement à l'art du piano, et n'a osé aborder l'orchestre que plus tard, après des études sommaires, achevées peu à peu, dans des conditions propres à le gêner toute sa vie. C'est donc au piano qu'il a confié les premiers élans de son génie, toute l'expansion d'une âme également sollicitée par la musique et la poésie. Sa connaissance du piano a devancé celle de l'orchestre et de la voix. De là cette tendance à étendre les limites expressives de son instrument, de là aussi cette subjectivité. Ce sont là deux traits qui nous conduiront à envisager la musique de piano de Schumann comme une sorte de journal musical intime, étroitement lié aux événements

de sa vie personnelle. La plupart de ces poèmes ont un intérêt biographique, et ceci est indispensable pour comprendre la raison des sujets et des titres qui contrastent si vivement avec toute la musique de cette époque.

Cette disposition confidentielle, c'est la forme la plus frappante de l'apport poétique du romantisme, dans cette région spéciale où le romantisme est encore attaché au classique. C'est l'apport des *Méditations* de Lamartine. Mais il ne faut pas oublier que le romantisme allemand a précédé le nôtre. La poésie immortelle de Heine, le lied immortel de Schubert, ont donné exemple à Schumann. Il les continue originalement, avec un accent qui lui est spécial. Cette continuation est presque une coexistence, et Schumann transpose dans la musique de piano le poème écrit et le poème chanté des deux hommes admirables qui le précèdent et l'accompagnent.

Le terme de « fantaisie » est celui qui conviendra le mieux à caractériser cette musique, mais à la condition qu'on le prenne dans sa vraie acception étymologique et qu'on admette que la « fantaisie » est la fixation d'une série d'images qui peuvent revêtir tous les aspects du monde sensible. Le romantisme subjectiviste de Schumann a ceci de très spécial, qu'il oscille constamment du monde extérieur au monde des idées, et cherche au piano son style dans la fixation la plus directe et la plus intense des sensations reçues ou des idées effleurées. C'est en 1830 un phénomène artistique absolument nouveau que cette tentative de style polymorphe où l'abstrait et le concret se mêlent, et où les idées et impressions,

au lieu d'être subordonnées aux formes musicales, les créent constamment et les rejettent pour en inventer d'autres non moins fugaces. Cette musique de piano de Schumann est, dès 1830, l'image exacte de ce que, quarante ans plus tard, la peinture appellera l'impressionnisme. Chaque aspect noté crée la technique qui lui convient, au lieu d'obéir à une règle uniforme. En 1830, cela paraît être l'absence de style, en réalité c'est un style nouveau [1]. Mais ce qui résulte de l'origine allemande, des tendances lyriques et contemplatives de Schumann, c'est qu'il s'applique beaucoup plus à créer un langage psychologique qu'un langage descriptif. Il cède rarement à l'harmonie imitative, et s'il excelle à peindre de petits tableaux, il y mêle toujours le développement d'une pensée. Il fait de l'impressionnisme d'âme. Il n'exprime pas directement les sensations de nature, il les transpose, il nous dit non ce qu'est un paysage, mais l'émotion qu'il en a reçue ; et il constitue ainsi une série d'états d'âme musicalisés.

Sa marque la plus profonde, c'est la hardiesse avec laquelle, dès ses premiers écrits, il trouve naturel d'inventer ce langage inusité. Aucun romantique dans aucun pays, ni aucun art, n'a été plus spontané, plus oseur. Au début de la carrière de tous nos romantiques français nous voyons des imitations plus ou moins longues des classiques, une timidité, un tâtonnement. Mais dès sa première pièce de piano, les *Variations sur le nom*

[1] Dans son analyse critique de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, Schumann a parfaitement démontré cette proposition.

Abegg [1] Schumann est déjà lui-même et ose aller au bout de sa pensée. Il est vrai qu'il avait derrière lui Schubert, et l'esprit romantique allemand, antérieur au nôtre. Il semble qu'en lui se soit condensée une longue hérédité nationale, obscure, tenace, voulant être dite : en entendant cette musique, on dirait que tout à coup a été prononcée à haute voix une pensée longtemps contenue et mûrie dans le silence. Le désir d'expansion de toute une jeunesse s'exprime en Schumann, et cela donne à son art le caractère le plus troublant. Supposez qu'un homme inconnu vous aborde, et, soudainement mis en confiance par l'expression de vos yeux, vous raconte le secret le plus douloureux de sa vie avec ce besoin fiévreux de confidence qu'inspire l'exaspération de la peine contenue, et cette éloquence singulière que donne au plus maladroit parleur l'aveu d'un trouble obsédant et sincère. Songez alors à votre propre trouble, à la sensation insolite que vous ressentirez en voyant cet inconnu franchir ainsi d'un trait les distances sociales, les réticences, les convenances, et s'adresser droit à votre altruisme, à votre pitié. C'est ce que produit la musique de piano de Schumann, musique entre toutes confidentielle. En cela elle dépasse le romantisme ordinaire, lequel se confie, mais avec des élans de rhétorique, de l'emphase, le souci de l'arrangement artistique. La confidence de Schumann, c'est celle de Heine

[1] Ces *Variations*, écrites en 1830, publiées en 1832, furent écrites sous le nom de Mme Meta Abegg, rencontrée dans un bal à Mannheim, chaque lettre du nom correspondant a une note.

— un aveu et un cri brefs et poignants. C'est déjà celle de Baudelaire et de Verlaine, et en cela il est un précurseur de notre façon contemporaine de sentir.

A ce besoin de confidence doivent convenir certains caractères formels : la brièveté, qu'Edgar Poë préconise comme une condition de l'intensité, est le premier de ces caractères.

Déjà Heine et Schubert n'ont pas craint de condenser extraordinairement l'impression, et de chercher dans la brièveté le secret d'une beauté spéciale, surprise nerveuse des sens[1]. Schumann a eu ainsi le secret d'enclore tout un drame psychique en une ou deux pages, avec plus de force et de rapidité synthétique encore que Chopin, dont le génie pianistique résistait beaucoup moins au plaisir d'un développement instrumental pour lui-même. Un autre caractère d'un tel art confidentiel, c'est de multiplier les variations du rythme, les dissemblances des timbres, les effets et les sensations sonores, en proportion inverse de la faible étendue du poème de piano. L'abondance d'*idées musicales* doit être d'autant plus réelle que les dimensions de l'œuvre sont peu imposantes. En un mot à un art désireux de ne noter que des paroxysmes, il faut des idées multiples et des préparations, des gradations sous-entendues, que l'esprit de l'auditeur doit pouvoir reconstituer sur de brefs indices.

[1] C'est au fond un instinct tout classique, antique même. C'est revenir à l'aphorisme, à l'épigramme d'anthologie ; les *Rubaiyat* d'Omar Khayyam ressemblent à des lieder de Heine.

LETTRE DE ROBERT SCHUMANN
(Collection Ch. Malherbe).

La musique de piano de Schumann répond à toutes ces conditions. C'est un langage merveilleux et nouveau, dont la richesse stupéfie, et qui possède la propriété magique de suggérer nettement des éléments psychologiques.

La musique ne peut pas être représentative du monde sensible à moins qu'elle ne se traîne dans de grossières imitations des bruits naturels, puisqu'elle ne reproduit pas comme les autres arts, des objets à l'aide desquels ceux-ci font symboliquement allusion à des sentiments. Elle est la transcription directe de la pensée — et c'est en ce sens que Schelling a pu dire qu'elle est le vrai langage de la métaphysique de l'avenir. La musique de Schumann apparaît comme le langage d'une sensibilité supérieure. Elle parle autant qu'elle chante. Elle emprunte au dialogue humain ses brusqueries, ses pauses, ses caprices rythmiques; le caractère change à chaque instant, merveilleusement souple, tour à tour léger, sanglotant, grave, exalté dans une prière, brisé, en un éclat de rire, ample, élégant, assourdi. A travers les variations fugaces du rythme et du timbre on perçoit réellement la présence d'un être vivant qui se confie, pleure, sourit, espère, crie son doute, s'élève vers l'absolu ou promène sa rêverie désenchantée. Schumann est le personnage essentiel de cette musique d'aveux, et toute l'histoire de son âme est écrite là autant et mieux que dans ses lettres. En même temps, et par un reflet inexplicable comme le génie lui-même de Schumann, ce langage abstrait évoque toutes les visions, toutes les « fan-

taisies » (ou phantasmes) qui émurent cette âme et provoquèrent cette pensée.

Cette musique se déroule comme un vaste paysage de sensations matérielles et abstraites ; c'est un album, selon le terme que l'auteur employa souvent. C'est un répertoire prestigieux d'idées et de formes. Souvent une idée musicale s'y retrouve à divers états, comparables aux différents *états* d'une eau-forte en couleurs ; et c'est improprement qu'on a écrit qu'il s'agissait là d'esquisses et d'ébauches. Chacun de ces états est complet en soi : ce sont des présentations différentes. Schumann concevait une phrase, mais aimait à la modifier, à en tirer des effets imprévus, à en changer l'impression par le voisinage de phrases nouvelles. Il variait les essais de sertissage du joyau, mais le joyau existait en soi. Ces « remarques », ces « repentirs », ces « faux traits » qu'ont affectionné les plus grands peintres, il en goûtait en vrai artiste toute la savoureuse valeur, et ce travail était à sa place dans la conception qu'il se faisait de la musique de piano. Nous assistons aux formations d'une pensée, aux fluctuations de sensibilité d'un poète qui s'interroge, et cela donne à toute l'œuvre un charme unique.

Nous voyons par exemple le *Carnaval*, publié en 1835 avec le sous-titre « scènes mignonnes sur quatre notes. » Ce sous-titre modeste désigne un délicieux chef-d'œuvre. C'est l'op. 9 de Schumann, et cependant il s'y dévoile déjà tout entier, avec une inouïe perfection d'écriture. Un brillant et pompeux *Préambule* ouvre la fête : puis s'expose le motif de la *Marche* finale, en pianissimo,

puis un vivo et un presto. Alors apparaissent *Pierrot* et *Arlequin*, caractérisés par des notes syncopées. Une *Valse noble* succède : *Eusebius*, le rêveur imaginaire, le pseudonyme futur de Schumann dans son journal de musique, passe tendre et extasié. *Florestan* le suit, autre nom de Schumann, personnifiant ses opinions passionnées. Il est dépeint par une musique tumultueuse, *Eusebius* par un adagio mélancolique.

Cependant, autour de ces personnages, le *Carnaval* scintillant et spirituel se déroule : les *Papillons* tournaient en prestissimo autour de la coquette, de l'amoureux, du songeur. Les *Lettres dansantes* s'agitent. *Chiarina* (Clara Wieck), se dessine fugitivement. Et tout à coup surgit, hautaine, sombre, voilée d'arpèges et portée sur une phrase admirable, la figure de *Chopin*, que le caprice du musicien se plaît à évoquer dans cette scène joyeuse. On reconnaît avec des cris joyeux, dans la *Reconnaissance*, Estrella qui est entrée (Ernestine de Fricken). Un *Aveu*, une *Promenade* amoureuse sont suivis d'une *Pause* où se retrouve le *Préambule*. Et la soirée se termine par une entraînante *Marche des Davidsdundler contre les Philistins*, c'est-à-dire les odieux et paisibles bourgeois que tout ce monde fantaisiste, échauffé par le bal, trouvera bon d'aller réveiller.

L'œuvre est étroitement liée à la vie intime de Schumann. Il n'est pas jusqu'au choix des *Lettres dansantes* qui ne lui ait été conseillé par un souvenir : A S C H, ces quatre lettres traduites par mi, do, si, la, et servant de thème au *Carnaval*, forment le nom de la

petite ville d'Asch, habitée par Mlle de Fricken. Il n'y a cependant pas composition préconçue, car Schumann, dans un article, explique qu'ayant écrit tous ces morceaux vers le carnaval de 1835, cela lui suggéra leur titre collectif et qu'il rêva ensuite au moyen d'en justifier les liaisons. Mais la façon dont il a groupé les scènes et donné des noms aussi précis indique nettement son genre de conception, et la structure de sa « fantaisie ». Le *Carnaval* est d'ailleurs une des choses les plus exquises qu'on puisse entendre au piano. Clara Wieck en était passionnée, Liszt le jouait, mais le succès était médiocre ; même sous les doigts de ces grands virtuoses, cette notation rapide d'états d'âme, cet impressionnisme violent, ce débordement d'idées se rejetant l'une l'autre comme dédaigneuses de la valeur de la richesse, tout cela déconcertait le public.

Le second « carnaval », le *Carnaval de Vienne*, écrit cinq ans plus tard après que Schumann avait déjà fortifié sa maîtrise en créant quelques-uns de ses plus beaux chefs-d'œuvre, est une de ces éblouissantes trouvailles qu'il reste encore seul à avoir révélées. Cette fois c'est bien un sujet choisi et traité : un tableau plein de *furia* joyeuse, où passe la *Marseillaise* [1] que Schumann replacera dans un lied immortel, (Les *Deux grenadiers*)

[1] On prétend que Schumann l'y introduisit pour contrarier le gouvernement dont il avait à se plaindre, le chant révolutionnaire étant alors interdit à Vienne. L'explication est vétilleuse. Il semble plus simple d'admettre que Schumann aimait la *Marseillaise*, et saisit avec joie l'occasion ultérieure de la replacer, harmonisée, dans son commentaire du poème de Heine et dans l'ouverture de *Hermann et Dorothée*.

— puis une *Romance* triste, un *Scherzino* capricieux comme la flânerie d'un oisif dans la fête, un *Intermezzo* adorablement amoureux et traversé d'éclairs de passion comme si deux amants se rencontrant dans la cohue s'exaspéraient de l'ivresse ambiante, et enfin un rapide *finale* de fête où le tumulte reprend, voilà le *Carnaval de Vienne*, surprenant poème de piano qui eût pu devenir aisément un ample poème symphonique, car la richesse des timbres y dépasse constamment l'instrument et on y entend partout la plus scintillante, la plus fougueuse orchestration.

Auprès de pièces purement musicales, comme les douze études sur deux caprices de Paganini, l'*Impromptu* sur un thème de Clara Wieck, ou les *Intermezzi*, toujours s'affirme la volonté d'associer une pensée littéraire ou lyrique à une inspiration mélodique. Cela se retrouve dans les douze pièces courtes des *Papillons*, qui se réfèrent à un chapitre des *Flegeljahre* de Jean-Paul; et les dix-huit pièces des *Danses Davidsbundler* (1837), constituent un vrai roman musical et psychologique, où Florestan et Eusebius (l'âme passionnée et l'âme méditante de Schumann), confient leurs émotions variées, encore que sans sous-titres comme dans le premier *Carnaval*. Schumann appelait lui-même ces pièces des « pensées de mariage ».

Les admirables *Phantasiestücke*, où brillent la pièce *Au Soir*, *Nuitamment*, ce nocturne désespérément farouche, *Elévation*, et ce *Warum*? (*Pourquoi*?) d'un mystère si tendre et si poignant, les *Phantasiestücke*,

dédiées à miss Laidlaw, retracent toute la période de repos vécue près de cette charmante artiste alors que pourtant Schumann souffrait d'être séparé de Clara et rejeté par Wieck. « Cette musique vous appartient, c'est tout Rosenthal et ses romantiques environs[1] » écrivait-il en annonçant la dédicace. Les magistrales *Études symphoniques* de 1837 disent par leur titre même la préoccupation polyphonique et orchestrale de l'artiste. La *Fantaisie en ut majeur* (op. 17) révèle encore la double préoccupation poétique et impressionniste : dans le déchaînement frénétique de cette inspiration s'interpose « dans le ton d'une légende », une religieuse, lente et sombre interprétation du thème. C'est comme une prière ample une déclamation funèbre, qui passe, majestueuse, entre deux délires. Ce chef-d'œuvre est de 1838, précédant la série des *Scènes d'enfants*, comme les *Kreisleriana* et les *Novelettes*, et l'on reste stupéfait en constatant une telle maîtrise chez un jeune homme de vingt-six ans. Dès cette époque, il est à la hauteur des grands maîtres du piano, et il est tout lui-même.

Les *Kreisleriana* portant ce titre par allusion au bizarre héros de Hoffmann, le maître de chapelle Kreisler, qui meurt fou. En réalité ce sont des cris d'amour que Schumann envoyait à Clara. « En attendant votre lettre j'ai composé des livres entiers. Ce sont des choses étonnantes, folles, quelquefois solennelles. Vous ouvri-

1. C'est à Rosenthal qu'en 1837 Schumann avait fait un séjour avec Miss Laidlaw et sa mère.



MADAME SCHUMANN. NÉE CLARA WIECK
(D'après la lithographie de A. Kneisel. Cabinet des Estampes.)

4

rez de grands yeux quand vous les jouerez pour la première fois. En ce moment, je voudrais éclater en musique... C'est vous et votre pensée qui jouent là le principal rôle... »

Il écrit à propos de l'*Humoresque* : « Toute la semaine j'ai été assis au piano et j'ai composé ri et pleuré tout à la fois. Vous trouverez l'empreinte de tout cela dans ma grande *Humoresque...* » Et nul ne se définirait mieux en moins de mots. Ces « choses étonnantes, folles, quelquefois solennelles » écrites en riant et pleurant tout ensemble, sont les témoignages inimitables d'une âme qui s'épanche et d'un génie qui se crée son langage, rénove toute technique, invente, et instaure sans y penser toute une école d'art.

C'est là le trait frappant de sa génialité lyrique. Il a senti si violemment qu'une forme inconnue est née en lui avec ses pensées. C'est un jaillissement inouï, dont l'impression ne ressemble à aucune autre : c'est une autobiographie psychique qui force l'auditeur, s'il veut tout comprendre, à retrouver dans cette musique l'évolution intime du fiévreux et tendre jeune homme qui l'a écrite. Les huit *Novelettes*, les *Nocturnes*, les *Blumenstücke* sont des créations aussi nettement subjectives. Les *Scènes d'enfants* ont créé un genre. Elles eurent plus de succès que tout le reste, étant plus faciles et peignant des sentiments et des gestes plus simples que l'intime souffrance d'une âme géniale. On n'avait jamais rien vu de pareil en musique.

Le *Scherzo*, *Gigue et Romance*, les *Trois Romances*,

l'*Arabesque*, la plupart des *Bunte Blatter* (Feuilles variées), publiées seulement en 1849, datent encore de cette année 1839, si féconde. C'est donc en neuf ans que toute cette prodigieuse musique de piano a été écrite. Il faut y joindre une partie des *Album Blätter* (Feuilles d'Album). Après, Schumann est pris par le lied, la symphonie, l'oratorio et l'opéra.

L'inspiration douloureusement exacerbée par les luttes pour la conquête de la femme aimée s'est calmée avec l'exaucement du vœu; la pensée s'est élevée, mûrie, au-dessus de la sensibilité en émoi. Le *Concerto* pour piano et orchestre de 1841, l'*Andante et Variations* pour deux pianos paru en 1843, les *Études pour piano pédalier* de 1845 troublent seulement ce silence. Encore ne sont-ce plus des confidences au cher instrument, mais des compositions avec un but technique défini. Ce n'est qu'en 1848 que le maître des *Scènes d'enfants* se reprend à songer cette fois aux siens, et écrit alors l'adorable *Album pour la jeunesse*, quarante-trois pièces faciles, d'un caractère populaire, qui sont de modestes et incontestables petits chefs-d'œuvre offerts aux âmes puériles par une grande âme attendrie.

Cela, les neuf *Scènes de bal* pour quatre mains de 1851, les neuf *Waldscenen* de 1849, trois morceaux en 1851, trois petites sonates de 1853, la publication des *Bunte Blätter*, c'est l'adieu de Schumann à ce piano qui a exclusivement illuminé et consolé les dix inoubliables années d'angoisse et de passion de 1830 à 1840.

Il n'existe, dans l'histoire de la musique, qu'un phé-

nomène, celui du génie de Schubert, mort à trente et un ans, analogue à cette énonciation d'une âme de jeune homme entre la vingtième et la trentième année; il y a là une réunion extraordinaire de conditions.

Les trois belles *Sonates* en *fa dièze* mineur (1835), en *sol* mineur (1833-1838), en *fa* mineur (1835), sont d'un grand musicien; bien qu'inégales, et témoignant parfois (la seconde surtout), d'une recherche de l'unité dont le romantique impressionniste des pièces courtes, soucieux de se parfaire, sentait le besoin sans y parvenir à son gré, ce sont des œuvres qui dateront dans l'histoire de la sonate, non seulement parce qu'elles sont pleines d'un grand souffle, mais encore et surtout parce qu'elles montrent la tendance de Schumann à remonter à Bach et à Beethoven en désavouant l'école pianistique viennoise. Schumann se différencia d'emblée de l'école de Dussek, Clementi, Kalkbrenner, aussi bien que de celle de Hummel et de Moschelès, plus classique, ou de l'exception intéressante de Thalberg. Il dédaigna la virtuosité et chercha à renouer la grande tradition beethovenienne. Ses sonates prouvent son effort pour produire, parallèlement à des œuvres d'impressionnisme et de subjectivisme purement personnelles, à des confessions lyriques, des œuvres de grande tenue, propres à rassurer sur la solidité de sa technique; mais il ne pouvait être complètement un classique au sens où on l'entendait à son époque

Les sonates de Schumann ont leur intérêt propre et leur intérêt historique. Mais ce qu'il faut avant tout

entendre par « la musique de piano » de Schumann, c'est toute sa série de notations psychiques. Le trésor qu'il a apporté au monde, ce sont les *Danses Davidsbündler*, les *Carnavals*, la *Fantaisie en ut majeur*, les *Scènes d'enfants*, l'*Album pour la jeunesse*, les *Novelettes*, les *Kreisleriana*, les *Nocturnes*, le *Concerto*. Ce cycle d'œuvres, c'est l'originalité même. C'est une invention, une source, une énonciation inattendue de l'âme, et Schumann n'eût-il fait que cela qu'il eût assuré sa place aussi grandement que Schubert marqua la sienne dans l'histoire de son art.

C'est par le sentiment, par l'émotion, par la nervosité, par l'élégance fugace, par la tristesse intense, par tous les dons de l'âme bien plus que par l'innovation technique, que cette musique est grande. Ses formes de choral, son usage des syncopes, des valeurs brèves sur les temps forts, ses arrêts brusques, ses continuelles transformations de rythme, sa concentration intense la rapprochent beaucoup plus des maîtres archaïques de l'oratorio, de la plénitude robuste et compacte de Bach et de Haendel, que des symphonistes classiques qui suivirent ces maîtres, et on y retrouve aussi, même sans l'élégance la plus capricieuse, la rudesse naïve des chants populaires. Cette élégance n'a rien de l'élégance technique de Chopin ou de Mendelssohn : c'est la délicatesse du sentiment qui la crée bien plus que les raffinements de l'écriture. Encore que la musique de piano de Schumann soit très souvent d'une grande difficulté, elle émane d'un homme qui ne rechercha jamais les effets

du virtuose, et c'est son sentiment qui commande son interprétation. Elle ne peut être comprise et exprimée que par un être capable de se replacer dans l'état d'esprit qui l'a suscitée : sa difficulté n'est pas de celles que résolvent les seules prouesses du doigté. Il s'est trouvé qu'elle était difficile parce que le sentiment et l'inspiration l'exigeaient, et non le désir d'être compliqué : et si l'on repasse par ce sentiment et cette inspiration le chemin de l'interprétation s'éclairera. Une profonde attache à la nature, un caractère sain et fort d'harmonie populaire vivent en la musique de piano de Schumann comme en lui-même, sous la complexité du génie passionné, chercheur, attiré par toutes les beautés, vivait cette hérédité quasi-plébéienne qu'il aimait à reconnaître fidèlement et qui le garantit de toute intention « décadente », de toute perversité intellectuelle. Cet art poignant, instinctif, traversé d'éclairs, hanté de songes, orageux, étrange, s'ouvre brusquement, avec des éclaircies de sensibilité délicieuse, de grâce voletante et éperdue, jusqu'au cœur d'un être d'élite que dominent les sombres nuages et les radieuses lumières d'un ciel exceptionnel : mais jamais il n'est malsain. Par son recours constant à l'émotion psychique, par l'inépuisable richesse de ses images, par son superbe dédain des exigences de la mode pianistique, par sa solidité sincère, cette œuvre était faite plus que toute autre pour ouvrir une route. Selon la belle expression de Wagner parlant de Beethoven, Schumann lui aussi « se mit courageusement en chemin pour découvrir

le pays des hommes de l'avenir ». Et le précurseur de 1830 est notre glorieux contemporain.

IV

Robert Schumann avait connu l'angoisse. Lorsque le bonheur lui fut enfin venu, il fit ce qu'il avait fait dans la peine : il chanta. Mais cette fois son art prit une voix humaine — et les *Lieder* naquirent.

Cette éclosion fut prodigieuse. Dans la seule année 1840, une centaine de pièces furent écrites, et le reste des lieder fut disséminé sur la période de 1840 à 1854, malgré l'écrasant labeur des quatre symphonies, de *Geneviève*, du *Paradis et la Péri*, de *Manfred*, des *Ouvertures*, de la *Messe* et de *Faust*.

En s'adonnant à la composition de lieder, Schumann obéit à ses doubles tendances de jeunesse.

On peut considérer la plupart des pièces de piano comme des lieder sans paroles, ou comme des poèmes écrits en notes et non en lettres. Il était poète : il avait composé des vers que nous n'avons pas. Il ne distinguait évidemment pas en son âme le vers de la musique, et seule une question de forme l'empêcha de se traduire par les deux moyens. Sa musique de piano appelle le vers, et elle le dicte. Au reste, nous pouvons penser que beaucoup de ses pièces de piano commentent déjà des poèmes qu'il aimait, et traduisent l'émotion de ses lectures. Les vers ne sont pas écrits sous les portées, les

mots suivis syllabe à syllabe, mais nous les pressentons, et leur émotion, sinon leur texte même, a inspiré le musicien. Il y a donc une transition subtile, mais naturelle, d'une forme à l'autre ; le piano continue de jouer un rôle capital dans les lieder de Schumann, et transporte sous les paroles tout l'art polyphonique et la polyrythmie des *Kreisleriana* et du *Carnaval*. Il n'y a pas lieu de scinder ces deux phases, Schumann est entré magistralement en possession de la seconde des formes qui avaient tenté sa jeunesse, à l'aide de la première et en y affirmant la puissance de celle-ci. C'est là le secret de la haute originalité de son intervention d'harmoniste dans un genre où le génie mélodique de Schubert semblait avoir créé des modèles indépassables et immortels. Schumann laisse Schubert debout tout entier, mais il est autre chose.

Le lied, c'est la cristallisation des sensations poétiques perçues par une race et demeurées à l'état latent, dans chacun des individus soumis à son hérédité. Cette cristallisation s'accomplit sous forme de chants populaires, de tradition orale. Elle a lieu dans toutes les nations, On y retrouve une communauté de sentiments et d'idées générales, des analogies de légendes : les rythmes seuls diffèrent. Il est impossible, sauf dans des cas très rares et toujours sous réserve, de déterminer la date de naissance d'un lied, ni l'auteur de ses paroles, ni la façon dont une musique a été adaptée au poème. La trace d'un lied dans l'âme d'un peuple est aussi insaisissable que celle de l'oiseau dans l'air. Souvent la même musique sert à une foule de paroles différentes ; mais elle a été

créée en même temps que les premières qu'elle soutint, et le lied est une combinaison spontanée de paroles et de chant qui se sont présentés ensemble à l'esprit de leur inventeur, sans qu'il soit souvent possible de décider si la trouvaille de certaines paroles a déterminé le désir de leur combiner des sons, ou si une mélopée chantée sur des voyelles a amené peu à peu ces voyelles à constituer des syllabes et un sens [1].

On ne saurait préciser les caractères du lied allemand, dont la floraison est spécialement opulente, que dans la mesure où la psychologie relève les traits distinctifs du génie de chaque race et les modes de sa sensibilité. Son caractère le plus apparent, c'est la tendance au subjectivisme, de préférence au pittoresque. Le lied allemand est extrêmement riche en expressions d'états de l'âme, et modérément descriptif.

Tous les poètes aiment et révèrent dans le lied non seulement les références profondes à l'âme de la race, mais aussi une source inépuisable d'éléments poétiques à l'état brut.

Par extension, on a appelé lied toute poésie ou toute musique affectant le caractère condensé et simplifié du lied véritable, et l'élasticité du sens est devenue telle qu'il est difficile aujourd'hui de différencier le lied de la romance ou de la chanson, qui en étaient à l'origine fort différentes [2]. Mais le lied véritable demeure un exposé

[1] Cette seconde hypothèse nous semble être la plus fréquemment admissible.

[2] Spécialement, on traduit le mot allemand *lied* par le mot *romance*, pour désigner une brève notation d'ordre sentimental. Mais il y a une

psychologique rapide, formulé anonymement par le peuple. Les poètes allemands de la fin du XVIIIe siècle en comprirent toute la valeur, et leur nationalisme romantique se mit résolument à l'école du peuple. Le même mouvement se produisit en Angleterre. On rapporte que le poète Burns, se promenant sur un rivage maritime, entendit des marins chanter un de ses poèmes et leur demanda s'ils pouvaient lui en nommer l'auteur. « Nous ne savons, dirent-ils ; mais nous chantons ces vers parce qu'ils sont beaux. — O gloire ! s'écria Burns, je te connais maintenant ! » Cette anecdote pourrait définir tout le vœu des poètes romantiques allemands. Mais un lied n'existe que chanté : il y eut éclosion parallèle de musiciens. Quand le jeune Schubert, étincelant de grâce et de génie, apparut comme le chant lui-même de la lyre, il avait déjà été précédé par des musiciens de lieder moins illustres, mais de réelle valeur, et il est presque inutile de parler de Beethoven.

En cette Allemagne métaphysicienne, musicienne et profondément liée à son sol, le lied était sur toutes les lèvres, il n'y avait presque qu'à le recueillir, et tout le monde était prêt à le comprendre. C'était un art démocratique, et le romantisme allemand fut démocratique. Schubert, comme Schumann, considéra alternativement que le rôle du musicien de lied devait se borner à soutenir d'un accompagnement et d'une déclama-

nuance nationale intraduisible dans le mot *lied* comme d'ailleurs dans le mot *gemuth*. Nous avons eu aussi nos *lieder*, qui n'étaient pas des *romances* ; mais la *chanson française*, satirique, galante ou guerrière, est tout autre chose.

tion simple l'évidence du poème qui gardait le premier rôle, et qu'il pouvait aussi expliquer, prolonger, accentuer le poème considéré comme donnée, par une musique constituant auprès et au-dessus de lui un second lied plus complet. Le premier rôle a été le plus fréquemment tenu par Schubert, qui se préoccupait avant tout d'écrire de vrais lieder faciles à chanter et à répandre. Cependant le *Roi des Aulnes* et la *Jeune religieuse*, entre autres exemples, prouvent qu'il adoptait aussi le second parti, en grand symphoniste et en grand peintre qu'il était, et là le commentaire d'une richesse saisissante dépasse majestueusement les thèmes littéraires. D'autre part, il semble que Schumann ait plus réellement adopté la première manière dans ses petits poèmes de piano, et l'*Album pour la Jeunesse*, notamment, se rapproche de Schubert, de ses accompagnements simples. Ce sont de vrais lieder ; par contre, les lieder chantés de Schumann sont des pièces autrement complexes, qui n'ont du genre que le sentiment, mais ne sauraient être interprétés par le peuple, exprimés sans instrument et sans culture de la voix.

Lorsque donc Schumann commença de publier son premier *Liederkreis* (Cycle de lieder), il ne publia que des « Commentaires et interprétations musicales de poèmes dans le sentiment du lied populaire. » Et aussitôt il leur appliqua tout le style de sa musique de piano, son impressionnisme d'âme. Il constitua une forme nouvelle de lied, où le piano, dépassant le rôle de l'accompagnement habituel, soutient toute une partition

juxtaposée au chant, le complète ou lui fait contraste, enveloppe, prolonge le poème, et suscite l'idée de l'orchestre.

Ces deux cent quarante-six lieder constituent un cycle d'une importance exceptionnelle dans l'histoire de la musique vocale. Il faudrait un livre entier pour en développer l'analyse. En les étudiant, on entre dans un monde où peut-être toutes les nuances de l'âme humaine ont été exprimées, et de même qu'en ouvrant l'*Imitation* à n'importe quelle page, les religieux se disent assurés de trouver un verset qui réponde à leur pensée du moment, de même on pourrait dire que cette incomparable série de notations sentimentales répond à tout ce qu'une âme peut leur demander. La variété des tons psychologiques est là prodigieuse. Schumann sait, comme personne ne le sut, plier son génie à toutes les exigences. La passion, la peur, l'amour, la fierté, l'élan vers l'infini, le pressentiment, trouvent tour à tour leur profonde expression.

Schumann s'est adressé à presque tous les poètes remarquables de son temps, à tous ceux que l'exemple de Herder, puis de Gœthe, avait conviés à une renaissance du lied. Mais c'est avant tout à Henri Heine qu'il a demandé des thèmes inspirateurs, et cela dès le premier *Liederkreis*, où se trouvent d'emblée quatre chefs-d'œuvre significatifs : *Chérie sur mon cœur viens poser ta main*, c'est le cri désespéré qui retrace les angoisses par lesquelles le jeune homme avait passé : *J'ai d'abord perdu courage*, cette sombre interprétation,

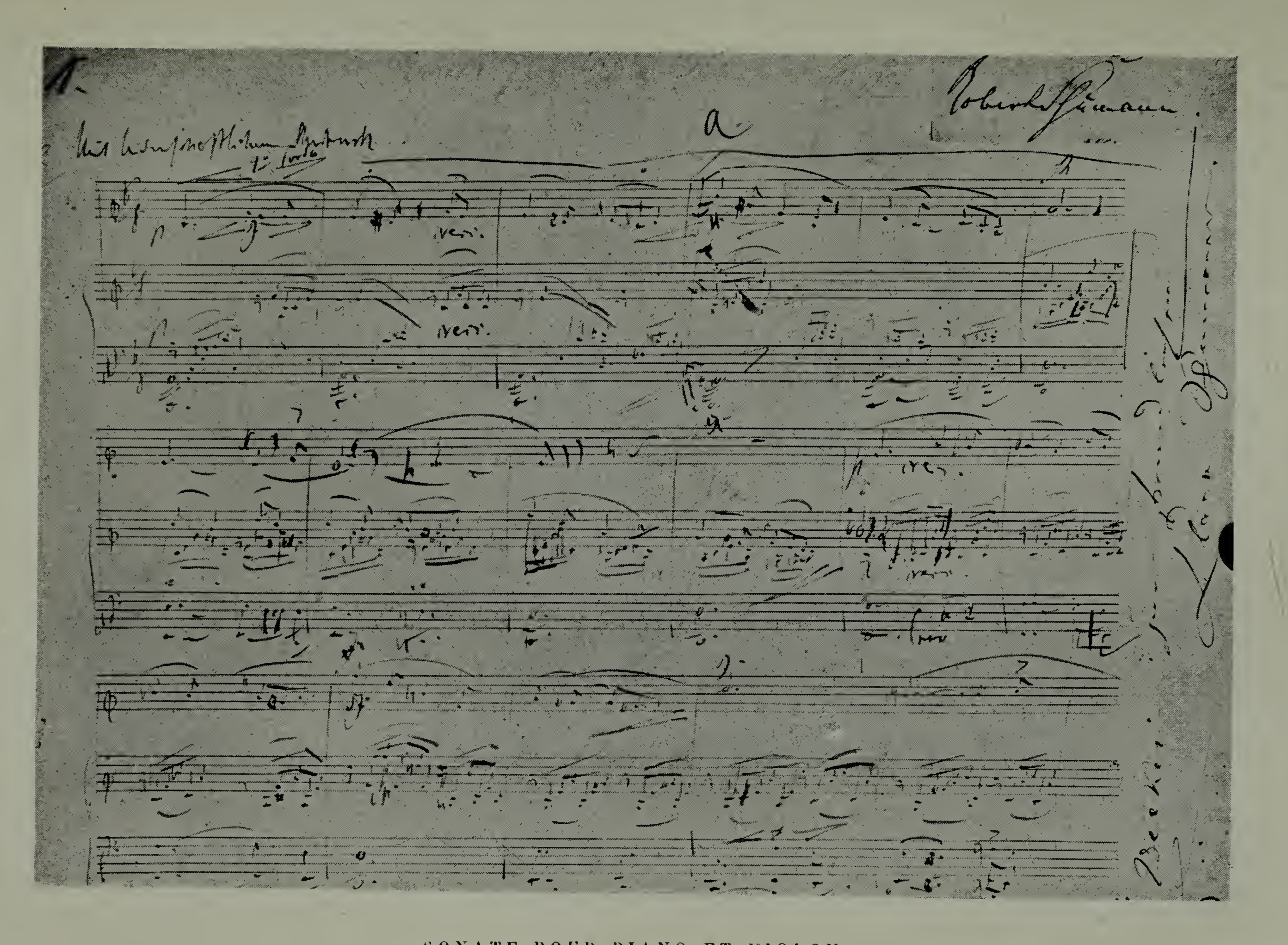
presque en choral funèbre, d'un quatrain, c'est encore une note de la vie personnelle de Schumann : *Tarde encor, cruel pilote*, cette apostrophe frénétique, plus criée que chantée, sur un martèlement vertigineux du piano, c'est un autre moment de désespérance et de rage : et enfin *Doux berceau de mes souffrances* est l'aveu même de Schumann quittant Clara Wieck, à demi fou de la croire perdue pour lui. Il fixa ainsi, en 1840, en plein bonheur, tous ses souvenirs des heures mauvaises, en rencontrant des poèmes appropriés, qui semblaient avoir été écrits pour lui, et presque par lui. Jamais peut-être deux génies lyriques ne connurent tant d'affinités que ceux de Henri Heine et de Robert Schumann : Heine venait d'accomplir dans la poésie allemande la même révolution que Schumann dans la musique de piano, et ces deux personnalités étaient faites pour se fondre. Partout où Schumann interprète Heine, il est impossible de songer que le lied a deux auteurs, qui ne vécurent même pas ensemble et s'entrevirent à peine. La poignante et étrange résonnance des vers de l'immortel *Intermezzo*, si spéciale dans toute la littérature germanique, c'est le chant même de la musique de piano de Schumann. Ces deux êtres inimitables ne ressemblent qu'à eux-mêmes. L'intense nervosité, l'élégance, le caprice, le jaillissement spontané de la douleur ou de l'amour, la concision magnifique, le choix du terme le plus juste et le plus énergique, le renouvellement brusque des tons et des tournures, le don de l'image illuminante, le halètement de l'inquiétude fiévreuse, l'effusion

exquise alternant le retrait subit d'une sensibilité qui garde toujours quelque secret, tout cela est pareil chez Heine et chez Schumann. Il n'est qu'un signe qui les différencie : l'ironie, Heine en est imbu, il rit de sa propre douleur. Schumann n'a jamais d'ironie, il y verrait un manque de sincérité. Il est fervent et l'avoue avec joie, Heine est fervent mais a pour pudeur le scepticisme insistant, qu'il ramène comme un voile bariolé sur son réel enthousiasme. Heine est le plus français des poètes allemands, Schumann est l'incarnation la plus stricte de l'âme allemande. Il n'existe pas d'ironie dans son œuvre. Cependant les rares fois où il a dû y toucher, par fidélité au sens des poèmes de son génial camarade, il a su l'exprimer à force d'art : tels le rythme tressautant, comique et achevé en un sanglot de « Un homme aime une femme... » dans les *Amours du poète*, ou la déclamation romantique, pleine d'emphase et de désespoir, qui clôt cette série de lieder, alors que le poète commande un cercueil assez énorme pour contenir ses rêves et son amour, et ordonne qu'on le jette dans le Rhin, ainsi que Schumann, avec ses songes et son génie, s'y devait jeter lui-même un jour.

Comment caractériser ce développement de mélodies innombrables, trouver pour chacune des épithètes sans redites ? Comment décider de leur degré de beauté ? Presque toutes sont des chefs-d'œuvre de composition, d'une inlassable originalité de thèmes, d'une inlassable justesse de sentiment : la mélodie et l'harmonie s'y combinent avec une maîtrise constante. Le signe le plus

apparent qui différencie les lieder de Schumann de ceux de Schubert ou d'autres musiciens antérieurs, c'est l'invention d'une musique nouvelle pour chaque strophe. L'ancien lied se bornait à répéter pour chaque couplet du poème une musique une fois trouvée, qu'on rechantait autant de fois qu'il y avait de strophes : forme aisée à retenir, logiquement conçue pour un genre populaire, mais supprimant tout effet imprévu et affaiblissant, par la monotonie de la redite, l'effet de la première strophe. On pourrait voir là non seulement une simplification suggérée par un art qui devait être à la portée de tous, mais peut-être un souvenir du choral [1]. Schumann, presque en tous ses lieder, s'affranchit de cette répétition à laquelle Schubert est demeuré soumis : il invente pour chaque vers une phrase, et souvent aussi tout son lied n'est qu'une phrase développée, mais unique, reliant toutes les strophes en un même élan, par exemple *Question* dans les *Douze poèmes* de Kerner. Le thème, le rythme, surprennent l'oreille jusqu'à la dernière note, les répétitions sont facultatives et ne se produisent qu'au gré de l'auteur pour augmenter un effet. C'est donc un *langage chanté*, aussi libre que le langage écrit, qu'innove Schumann.

[1] Il est bon de se rappeler que le lied d'amour existait en Allemagne au moyen âge, et que son caractère le fit proscrire par la Réforme. Luther y substitua l'austère choral : le chant libre et joyeux fut banni. C'est donc une vraie Renaissance que celle que provoqua Herder, et du coup le romantisme allemand n'eut qu'à regarder la vieille Allemagne pour y retrouver son âme. L'œuvre poético-satirique de Heine, notamment son grand poème *Germania*, montre clairement les raisons de cette renaissance.



SONATE POUR PIANO ET VIOLON

AUTOGRAPHE DE SCHUMANN, CERTIFIÉ PAR Mme CLARA SCHUMANN

(Collection Ch. Malherbe.)

Il y a été conduit par sa musique de piano. Il y gagne une aisance incomparable dans l'expression et la gradation. Cette variabilité continuelle, qui pourrait sembler diffuse, décevante, difficile à suivre au piano, devient une aide merveilleuse à l'émotion du poème chanté. Chaque poème détermine sa musique jusque dans ses formes, tout y est inattendu, les accélérations ou les suspens du rythme, les brusques syncopes imitent les mouvements eux-mêmes de l'âme, et cela donne au lied de Schumann cet aspect confidentiel que nous notions déjà dans sa musique de piano et que personne n'a su mieux donner à la sienne. Le lied de Schumann a, entre autres caractères, celui de sembler n'avoir ni commencement ni fin : on croirait surprendre la causerie d'un être au moment où il est au paroxysme d'émotion d'un aveu. Une note résonne, un accord s'impose, et l'on est dans un monde nouveau. Par la même magie s'évanouit le prestige : c'est vraiment là aussi de l'impressionnisme d'âme, mais la composition est remarquablement solide. Seulement, elle est, si l'on peut dire, tout intérieure. Sous ces cris jetés, ces envolées rapides, ces caprices fulgurants et soudain évanouis, s'atteste à l'analyse une magistrale combinaison des timbres et une ordonnance où se retrouve le vrai classicisme selon Bach. Le vieux Titan de la fugue est partout visible dans les œuvres les plus hardies de l'impressionniste de Zwickau.

Les chefs-d'œuvre vocaux de Schumann sont disséminés dans toute son énorme série de mélodies, et chacun

y préférera ce qui lui semblera plus proche de lui-même. Nous pourrons cependant attirer l'attention sur un certain nombre de lieder qui ne sont pas ceux qu'on cite le plus, et où l'âme orageuse ou tendre de Schumann s'est intensément révélée. Le *Lotus mystique*, *Dernier Mot*, le *Jasmin*, *Amour discret*, *Larmes Secrètes*, *Joie*, *amour*, *tout meurt*... sont de ce nombre, ainsi que *Calme reproche* et l'*Anachorète*. L'*Arrivée et le Départ* est une merveille cristalline et fragile, le *Nocturne* s'élève comme une des plus belles prières que l'extase des cimes ait jamais inspirées; *Laisse ta joue toucher ma joue* est un prodigieux cri de passion, et une des très rares notes sensuelles de toute cette œuvre où l'attrait charnel est toujours spiritualisé; la *Consolation du Chanteur* est une belle et puissante effusion lyrique, et *Ma belle Étoile* est un lied qui s'élève et palpite, éperdu, avec la pureté divine d'un violon dans le clair de lune de juillet. La *Soirée d'Angoisse* est, parmi toutes ces choses admirables, une des plus poignantes : elle fait songer à la beauté singulière, lugubre et vaporeuse tout ensemble, de certains poèmes de Poë. Des pièces comme l'*Effraie* et la *Servante délaissée* ne ressemblent à rien de ce qu'on a écrit en musique : ce sont de ces notations poétiques que seul Schumann a osé tenter de rendre avec une simplicité sublime qui échappe à l'analyse. Le récitatif « O pleurs amers, ô douleur éternelle » de l'*Amour et la vie d'une femme* a la noblesse tragique, la solennelle et hautaine désespérance d'un aria de Gluck. *O toi, mon seul appui*, est un chef-d'œuvre dont l'audace

d'accompagnement et de rythme n'a jamais été dépassée par nos plus récents harmonistes. *Sur la coupe d'un ami défunt* est une ballade d'un sentiment de mélancolie, de terreur évocatoire, qui résume tout le fantastique de l'Allemagne. Rien de plus impressionnant que ce chant rythmé d'étudiants qui boivent en songeant à leur ami, et qui, saisis de chagrin, d'ivresse, et aussi de la mystérieuse croyance en la survie, entendent résonner le cristal aux douze tintements de minuit. Il y a là le plus haut degré de ce qu'on appelle le caractère en art. *Désir* est encore une pièce extrêmement significative. Ce frénétique appel vers les pays ensoleillés, traversé par une langoureuse mélopée à l'italienne, presque banale et dont la banalité caressante fait contraste à souhait, cet appel achevé en sanglot d'impuissance, c'est l'appel poussé du fond de la pluvieuse Germanie vers l'esprit latin, la clarté, la joie antique, par Gœthe, par Heine, par Schopenhauer et Nietzsche plus tard. *Dans la forêt* est un paysage violent, où contraste avec puissance la joie de la noce qui passe et la descente de l'ombre sur le désespoir de l'amoureux solitaire. Enfin, le *Ménétrier*, une des inspirations les plus émouvantes de Schumann, qu'on ne peut entendre sans frissonner, est une véritable prophétie qu'il s'est formulée à lui-même. Cette histoire du violoneux fou d'amour qui joue rageusement au mariage de celle qu'il aime, et qui se termine brusquement par « Ayez pitié, Seigneur! Écartez de moi la folie! Je suis moi-même un pauvre musicien... » c'est toute l'angoisse de la démence pres-

sentie qu'elle raconte, toute la catastrophe cérébrale de 1854 qu'elle prévoit.

Ce sont là des œuvres de la plus grande beauté. Elles sont beaucoup moins célèbres que certaines autres. Tout le monde, par exemple, connaît *J'ai pardonné*, le *Chant de la Fiancée*, le *Noyer*, cette pure et délicieuse évocation de jeune fille dans la nuit d'été, *Des ailes* (le célèbre chant de Rückert), le *Pauvre Pierre*, l'*Heure du Mystère*, ainsi que *Solitude*, ce génial cri spiritualiste, et *Au loin*, cette mélancolique constatation du néant et de l'oubli, deux chefs-d'œuvre commentant de beaux vers de cet Eichendorff que la France ne connaît guère et qui fut par moments digne de Heine et de Verlaine. La *Nuit d'orage*, le *Soir d'orage*, sont des pièces fort connues. La *Sorcière*, de facture plus classique, est aussi populaire. La série des *Amours du Poète* est familière à tous les amateurs de musique : Schumann y va de la grâce la plus fine, la plus ailée, la moins « allemande », à la passion et à la douleur frénétique, avec une puissance et une liberté inouïe dans le sentiment comme dans la technique [1]. Enfin, les *Deux Grenadiers*, cette page épique, cette glose farouche et superbe sur le généreux poème de Heine, où éclate la *Marseillaise* avec une si frémissante originalité de transposition, sont une œuvre universellement chantée.

[1] Notamment dans le dernier épisode, « Chansons et rêveries », d'une si surprenante robustesse, il termine tout le cycle par une page de piano. On trouvera maintes fois ce procédé insolite dans son œuvre; il montre bien quel rôle de commentateur, d'orchestrateur, il attribuait au piano à l'égard du poème, loin de s'en tenir au simple accompagnement.

Il n'en est pas moins vrai qu'en France, du moins, une infime partie de ce cycle incomparable est connue du public. On voit souvent aux programmes des concerts les *Deux Grenadiers*, *J'ai pardonné*, le *Noyer*, l'*Heure du Mystère* et quelqes numéros des *Amours du Poète*, mais on ne voit guère autre chose, et l'on reste désolé et stupéfait de tant de richesses inemployées. C'est à peine si depuis quelques années des artistes comme Victor Maurel, M. Engel, Mmes Myzs-Gmeiner, Raunay, Wyns, constituant un groupe de chanteurs de lieder véritables, ont divulgué dans des concerts privés un bon nombre des joyaux de ce trésor unique au monde. Il y a plusieurs raisons à la difficulté de diffusion des lieder de Schumann. La première, et la plus grave, c'est l'extrême originalité de leur présentation. Il ne sera jamais donné au grand public de se placer d'emblée dans l'atmosphère spéciale et intense de ces courts et fiévreux chefs-d'œuvre, qui sont des notations de paroxysmes passionnels ou de sensations extrêmement rares. Ils passent trop vite pour qu'on ait le temps de se mettre au ton voulu. Impressionnants au plus haut degré pour qui les écoute autour d'un piano ou dans une petite salle, et se les fait redire, ils produisent peu d'effet dans un grand concert [1]. Ainsi les poèmes de Poë, de Heine, de Baudelaire, de Verlaine, n'auraient aucun succès de déclamation publique, et c'est

[1] C'est ce qui arrive pour la musique de piano, et Schumann le savait très bien. Il s'en est expliqué très clairement en une de ses lettres à propos du *Carnaval* que Liszt était étonné d'avoir joué sans succès à Leipzig en 1840.

le sort de toute œuvre condensée. La seconde raison, c'est le degré d'éducation poétique et musicale qu'il faut à un interprète pour comprendre et rendre ces effets multiples et subtils, qui dépassent infiniment en difficulté les lieder de Schubert, dont le style, le sentiment, la forme, sont simples et ne demandent que de la mesure, de l'intelligence et du sentiment sincère. Le lied de Schumann, au contraire du lied de nos compositeurs actuels où le chant compte de moins en moins, est admirablement écrit pour la voix. C'est une complète et parfaite école de chant. Mais c'est une école spéciale : constamment la voix et ses effets y sont subordonnés à l'expression. Il y faut une grande science vocale, mais aucune virtuosité, en sorte que l'interprète de l'art de Schumann, s'il y excelle vraiment et en a pénétré tous les secrets, ne peut plus guère chanter d'autre musique ni se prêter à un autre dramatique que ce dramatique intérieur. Le lied de Schumann est avant tout destiné à être aimé, compris, approfondi, dans le recueillement intime d'une chambre de musicien, par quelques amateurs, et là il développe une irrésistible puissance magnétique, il fait entrer ceux qui l'écoutent dans la confidence d'une des plus sublimes âmes lyriques qui aient paru dans le monde.

V

La musique de piano et les lieder de Schumann constituent une sorte de vaste confession psychologique, une



FRONTISPICE DE LA « MUSIKALISCHE ZEITUNG » (ANNÉE 1848)
(D'après le bas-relief de Rietschel. Bibliothèque de l'Opéra.)

manifestation individualiste et toute subjective. Mais, après les dix années où la majeure partie de ces œuvres fut réalisée, l'artiste, en ayant fini avec les luttes de sa jeunesse, heureux dans sa vie privée, parvenu à la maturité, songea à dépasser son moi et à créer des œuvres objectives dont il ne serait plus le personnage essentiel.

Au moment où il entreprit son vaste oratorio *Le Paradis et la Péri*, il n'avait encore écrit pour l'orchestre que la *Symphonie en mi bémol*, dirigée par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig en 1841 — car on ne peut guère compter dans son œuvre cette symphonie en sol mineur dont le premier temps avait été donné à Zwickau sans succès en 1832, et qu'on avait jouée entièrement en cette même ville en 1835, mais qu'il ne conserva pas [1]. « Je suis tenté, écrivait-il à Henri Dorn, d'écraser mon piano. Il devient trop étroit pour contenir mes idées. J'ai vraiment bien peu d'expérience en fait de musique d'orchestre, mais je ne désespère pas d'y atteindre. » La *Symphonie en si bémol* n'en est pas moins une œuvre admirable, et une transition magistrale des premières velléités polyphoniques, manifestes dans sa musique de piano, à l'emploi définitif de l'orchestre. C'est d'ailleurs encore une œuvre toute subjective que celle qu'il appelait « la Symphonie du Printemps ». Dans les autres, Schumann a montré plus de profondeur, de force, de maîtrise technique, mais c'est la plus exquise, la plus

[1] Ni l'*Ouverture, Scherzo et Finale* pour orchestre, jouée au même concert, mais retouchée et publiée plus tard (1845).

spontanée des quatre. Elle débute par un appel de trompettes et de cors d'une étonnante crânerie « sur le ton de la fanfare et du boute-selle d'un jeune homme déclarant cavalièrement qu'il va se lancer à la suite de Beethoven » disait excellemment M. Léonce Mesnard.

L'*Allegro*, très coloré, terminé par un chant presque religieux, est suivi d'un *Larghetto* largement épanoui, puis d'un *Scherzo* aux allures de menuet, et un *Allegro animato e grazioso* termine avec une fantaisie ailée cette première œuvre orchestrale de la trentième année[1].

Fort de l'expérience que lui avaient donnée cette belle symphonie et ses lieder, Schumann cherchait un livret d'opéra, ou tout au moins d'oratorio, qui pût lui permettre de trouver la gloire et de se classer au premier rang. Le sujet du *Paradis et la Péri* lui apparut propice. Il l'avait extrait de *Lalla Rookh*, le poème de Thomas Moore, dont le lyrisme rêveur était fait pour le tenter. Il songea durant plusieurs mois en composant son livret, et écrivit l'œuvre elle-même avec rapidité et enthousiasme, du printemps à l'Ascension de 1843. Voici l'analyse succincte de cet oratorio en trois parties :

Une Péri, chassée du ciel, est condamnée à expier une faute en parcourant le monde, et elle ne se rachètera qu'en offrant à Dieu un don inestimable. Elle part, et examine toutes les richesses de l'Orient, mais se convainc vite que ce n'est pas là ce que Dieu demande.

[1] Il la retravailla et on la redonna sous sa forme définitive au Gewandhaus en 1842, puis à Berlin l'année suivante.

Elle se trouve alors sur un champ de bataille auprès d'un jeune héros frappé mortellement en défendant sa patrie. Elle recueille son sang et l'élève vers le ciel en s'écriant : « Voici mon offrande! » Mais un chœur d'anges l'avertit que cette offrande ne suffira pas.

La Péri revient encore sur la terre, et cette fois elle recueille le dernier soupir d'une vierge qui a voulu sauver son bien-aimé de la peste et meurt, victime de son dévouement. Mais ce don ne suffit pas encore.

Enfin la Péri fait un troisième voyage, et elle offre à Dieu les larmes d'un pécheur repentant. Cette fois elle est exaucée, elle remonte au ciel, et un chœur final salue son retour et son triomphe.

Cette vaste composition ne va pas sans de graves défauts. Le plus évident est la monotonie, due à la répétition des effets, sans gradation appréciable, de la première à la seconde partie. Les épisodes accumulés par Schumann pour varier les effets sont parfois fastidieux, et l'ensemble gagnerait à de salutaires coupures. Le ton de mysticité qui règne dans tout l'ouvrage, et se mêle d'orientalisme extatique, finit par lasser. La musique elle-même a un défaut suggéré par la forme du livret : elle est monotone. Elle manque de contrastes, et veut être constamment lumineuse et intense, ce qui l'amène à produire précisément une impression contraire. Enfin, cette composition pleine des effusions du lyrisme abstrait et vaporeux de la poésie anglaise, et interprétée musicalement par un Germain tout subjectif, paraît très longue à un public français, comme nous

l'avons pu constater en de récentes auditions aux concerts Colonne et Lamoureux. Évidemment Schumann n'avait pas voulu écrire une œuvre scénique, et d'ailleurs il en avait peu la faculté. Ces réserves sincèrement faites, disons que *Le Paradis et la Péri* est quand même une admirable création d'art, et que la plupart du temps l'impression de lassitude s'y mêle de l'élogieux regret de voir le compositeur pécher par excès d'idées, par pléthore de coloris et d'inspiration. La puissance y éclate et tout est traité par un maître. Le tableau de la bataille, celui de la peste, le chœur des génies du Nil, le chœur des houris, le chant de la Péri auprès du jeune couple mort, son hymne de triomphe quand elle est rappelée au ciel, le chœur final, sont des pages de génie, qui méritent la qualification de « morceaux d'une ampleur incomparable » que leur donne M. Adolphe Jullien. La magie du « style d'âme » de Schumann s'y révèle avec grandeur et tendresse, et un élan magnifique entraîne toute l'orchestration de la troisième partie. Telle quelle, il faut considérer cette œuvre comme une des plus importantes qu'on ait manifestée au XIXe siècle dans ce genre de l'oratorio qui fit la gloire des maîtres du siècle précédent, et on peut aisément s'expliquer l'enthousiasme du public allemand, plus docile que le nôtre aux longueurs, et aux abstractions, en voyant éclore *Le Paradis et la Péri* en 1843, à un moment où de tels efforts semblaient délaissés sans retour.

La seconde *Symphonie en ut majeur* est beaucoup plus vaste que la première. C'est encore Mendelssohn

qui la dirigea en 1846 au Gewandhaus de Leipzig [1].

Elle se réfère plus directement encore à Beethoven et à Bach : une *Introduction* exposant le thème avec plus de netteté que les introductions habituelles dans les symphonies de cette époque, un *Allegro ma non troppo*, un *Scherzo* presque mendelssohnien, précédent un *Adagio* qui est un des plus beaux qu'on ait jamais écrits, véritable cri de douleur et d'amour d'une exaltation sublime, et un *Allegro molto vivace* termine joyeusement l'œuvre.

La troisième *Symphonie en mi bémol* ne fut écrite qu'en 1850, après que Schumann eut composé *Geneviève*. C'est la célèbre composition connue sous le nom de *Symphonie rhénane*, inspirée par les fêtes données à Cologne à l'occasion de l'élévation de l'archevêque de cette ville au cardinalat. Elle se compose d'un *Allegro*, d'un *Scherzo*, d'un *Andante* et d'un *Allegro vivace*.

La première, la seconde et la quatrième partie décrivent la fête populaire, l'*Andante* dépeint avec une majestueuse solennité une cérémonie à la cathédrale.

L'âme allemande palpite tout entière en cette merveilleuse symphonie à la fois descriptive et subjective. Elle se déroule avec une richesse de coloris, une fougue rythmique, une noblesse, une puissance et une fierté qui la mettent au rang des grandes œuvres, et en l'en-

[1] Il faut remarquer que, malgré ces directions, malgré l'amitié qui unissait Mendelssohn au couple Schumann, malgré l'admiration ardente que Schumann ne cessa de témoigner en tous ses écrits — jusqu'à l'exagération — au compositeur du *Songe d'une nuit d'été*, celui-ci ne paya guère de retour son génial émule. Il n'en parle même pas dans ses lettres.

tendant on est obligé de revenir des préventions que la critique a élevées contre le Schumann de l'orchestre. Il semble, en effet, qu'on ait voulu s'autoriser de l'incontestable maîtrise de Schumann dans le lied et la musique de piano pour lui contester une égale valeur dans la musique symphonique; et ses contemporains, notamment le médiocre et chagrin Fétis, ont essayé d'accréditer ce jugement, en se basant sur le fait de l'éducation très incomplète de Schumann. Il est vrai qu'il fit peu ou point d'études avec Dorn et apprit à peu près seul les principes de l'orchestration classique : mais son génie, son instinct profond de la polyphonie, déjà manifesté dans son œuvre pianistique, son culte pour Bach, son ardeur au travail, le servirent à souhait. On a pris prétexte de certaines imperfections de détail : on a signalé une densité exagérée de la masse instrumentale, des fluidités, une insuffisante opposition des timbres, un manque de souplesse, un abus des pédales et des intervalles de secondes, donnant de la monotonie à la couleur générale de l'orchestre. Tout cela peut être discuté, encore qu'il faille se défier de compter pour des défauts certaines insistances que Schumann considérait comme nécessaires à l'obtention des effets. Schumann n'a certes pas été un symphoniste de la taille de Beethoven ; mais une œuvre comme la *Symphonie Rhénane* suffirait à prouver que son instrumentation ne fut pas « lourde et massive » comme on l'a répété sur la foi des premiers détracteurs.

La quatrième *Symphonie en ré mineur* fut écrite en



Cliché Oswald Graf.

INAUGURATION DU MONUMENT DE SCHUMANN A ZWICKAU

1841, aussitôt après celle en *si bémol*, et devait d'abord s'appeler *Fantaisie-Symphonie*, mais Schumann la remania, et ne la publia qu'en 1851. En réalité, c'est donc la *Rhénane* qu'il faut considérer comme la dernière des quatre symphonies. Une *Introduction* précédant un *Allegro*, une *Romance*, un *Scherzo* terminé par un court *Andante*, un *Finale*, telles sont les phases de la *Symphonie en ré mineur*, qui est pleine de fougue et de joie, et d'une spontanéité ravissante, mais n'a pas le caractère de puissance de la solide et large *Symphonie en ut majeur*, ni surtout de la *Rhénane*, véritable œuvre nationale.

Le *Pèlerinage de la Rose*, écrit en 1851, constitue un hors-d'œuvre dans la production de Schumann. Cette composition, qualifiée de Conte pour soli, chœur et orchestre, jouée avec succès à Dusseldorf en 1852, est en réalité une suite de vingt-quatre petites scènes commentant un poème assez fade de Maurice Horn; une rose, ayant demandé à la reine des fées la permission de faire un pèlerinage parmi les hommes, est changée en jeune fille. Après mainte aventure lugubre ou sentimentale, elle se marie, a un enfant, meurt en lui laissant une rose symbolique qui lui garantira le bonheur, et elle devient un ange que les séraphins mènent au ciel.

Cette histoire, sans lien et sans intérêt, ne plut évidemment à Schumann, qui se connaissait en belle poésie, que parce qu'elle lui donnait l'occasion de toucher à tous les genres au gré de sa fantaisie. On trouve là de l'élégie, de l'églogue, des chœurs religieux, de l'impressionnisme

pittoresque, du style populaire : c'est comme une réduction des *Lieder*, et aussi comme une minuscule redite du *Paradis et la Péri*. Le charme de certains numéros, qui pourraient être comptés parmi les plus touchants lieder du cycle schumannien, n'empêche pas l'ensemble de se ressentir de la pauvreté du sujet, et de la grise monotonie de sa présentation. Schumann a dépensé là un talent considérable; mais il ne faut envisager ce poème que comme un épisode dans sa production intensive de 1851, une de ses années les plus chargées, et ne retenir de cette œuvre que quelques inspirations exquises, montrant sous un jour curieux la manière orchestrale de Schumann dans des pièces brèves.

Un admirable chef-d'œuvre date de 1849; c'est le *Requiem de Mignon*. Schumann songeait à commenter le *Wilhelm Meister* de Gœthe. Il écrivit pour chant et piano la chanson de Mignon, celle du harpiste, celle de Philine, et il y ajouta le *Requiem* pour soli, chœur et orchestre. Deux chœurs invisibles questionnent : « Qu'apportez-vous à cette assemblée silencieuse? » Et quatre enfants entourant le cercueil répondent : « Nous vous amenons un compagnon fatigué ». Alors commence un chœur alterné. C'est une des plus belles, des plus étranges inspirations que le génie du musicien ait jamais eues. A diverses reprises il fut d'ailleurs sollicité par l'idée de commenter Gœthe au théâtre, indépendamment du *Faust* élaboré pendant neuf années. Non seulement il pensa à *Wilhelm Meister*, mais encore à *Hermann et Dorothée*. C'était un sujet fait pour lui aller au

cœur, Gœthe ayant voulu donner là l'exemple d'un poème à sujet et à personnages populaires, pourtant susceptibles du ton lyrique, c'est-à-dire cela même que Schumann avait toujours désiré.

Il est regrettable qu'il n'ait écrit que l'ouverture de cette œuvre qui contient en somme les éléments d'une action théâtrale, et l'eût probablement inspiré très favorablement. L'*Ouverture*, où passe le motif de la *Marseillaise*, et où s'expose en une grande phrase l'arrivée et l'accueil de Dorothée chez le père d'Hermann, est une page idyllique et toute fleurie de grâce sentimentale. Elle date de 1851.

C'est de 1850-1851 que date l'*Ouverture* pour *La Fiancée de Messine* d'après le drame de Schiller. Elle est d'une couleur sombre et violente. Elle devait aussi, dans l'esprit de Schumann, préluder à toute une partition sur un livret composé par Richard Pohl. On sait que le drame a pour sujet l'amour incestueux de deux princes pour leur sœur; l'un tue son frère et se tue ensuite. Là encore Schumann eût pu trouver un excellent motif, et l'on peut regretter l'abandon du projet. Ces diverses œuvres précèdent le *Pèlerinage de la Rose*, dont est contemporaine, bien qu'inscrite sous un numéro très postérieur, l'*Ouverture de Jules César*.

La *Messe* et le *Requiem* de 1852 n'ajoutent rien à la gloire de Schumann. Il est aisé de penser que le caractère de la musique religieuse ne pouvait lui convenir. Il y a dans toute son œuvre une effusion un spiritualisme qui va de la passion à la plus ardente mysticité, mais

qui n'a rien de religieux au sens liturgique du terme. Une telle forme d'art devait tenter le fervent admirateur de Bach, mais en demandant à Pohl un sujet d'oratorio sur Luther, en rêvant d'écrire de la musique d'église, Schumann était plus tenté par la technique que par l'esprit. Il était d'ailleurs trop nerveux, trop malade, et aussi trop mal préparé par vingt ans de musique profane pour réussir dans sa tentative, imposer silence à sa fantaisie et devenir austère. La *Messe* est inférieure au *Requiem*, qui contient de belles pages inspirées, et un tel homme ne pouvait rien faire qui fût médiocre. Mais cette tentative reste épisodique et sans réelle importance dans sa carrière. D'une autre venue, et d'une autre valeur, est la belle *Ouverture solennelle* pour orchestre et chœur, avec chant sur le *Rheinweinlied* (chant du vin du Rhin), écrite en 1853, une des dernières œuvres importantes qu'il ait signées.

Ce sont là les productions orchestrales de Schumann, mis à part *Geneviève*, *Faust* et *Manfred* que nous étudierons plus loin. Mais un ouvrage plus développé devrait encore accorder des analyses spéciales à un certain nombre de belles productions variées, comme les *Quatuors*, les *Études*, *Esquisses* et *Fugues sur le nom de Bach* (1845), le *Trio en ré mineur* de 1847, le *Chant de l'Avent* de Rückert pour soprano solo, chœur et orchestre (1848), la *Fantaisie pour piano et clarinette* (1849), le *Trio en fa majeur* de 1847, le *Chant d'Adieu* pour chœur, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors ou piano (1847), les *Motets* pour chœur d'hommes et orgue

(1849), l'*Introduction* et *Allegro appassionnato* pour piano et orchestre (1849), le *Nocturne*, poème de Hebbel pour chœur et orchestre (1849), la ballade du *Fils du Roi* de Uhland pour soli, chœur et orchestre (1851), le *Concerto en la mineur* pour violoncelle et orchestre (1850), l'*Allegro de concert* pour piano et orchestre (1853), la *Fantaisie pour violon et orchestre* (1853), la *Malédiction du chanteur*, ballade de Uhland, pour soli, chœur et orchestre, et les *Ballades* de Geibel traitées de même (1852), le *Destin d'Edenhall* de Uhland pour soli, chœur et orchestre (1853), etc. Il y a là des richesses surprenantes, et la plupart de ces œuvres ne sont jamais jouées en France. Les *Trios* seuls, pourtant, vaudraient la gloire à leur auteur; ce sont des merveilles de sentiment et d'expression concentrée. Et toute cette production instrumentale, poursuivie parallèlement à d'énormes compositions d'orchestre, finit par inspirer un respect effaré devant ce débordement tumultueux et splendide d'une grande âme.

VI

Geneviève est la seule production théâtrale de Schumann. Il la commença en 1846, mais depuis longtemps il songeait à écrire pour la scène, à composer un véritable opéra. Dès 1841 il avait cherché à obtenir un livret de Griepenkerl : il désirait un *opéra allemand*. Il le réclamait avec violence dans ses articles de 1842, repro-

chant aux poètes et aux compositeurs de son pays « d'être assez lâche pour laisser le champ libre aux Italiens et aux Français. » Wasielewski, son fidèle biographe, rapporte qu'il songeait à *Faust*, à *Héloïse et Abélard*, à *Marie Stuart*, à *Sakountala*, à *Mokanna* de Thomas Moore, à des épisodes de la lutte hispano-mauresque, projets, tour à tour rejetés. Il écrivit même un air et un chœur pour un opéra tiré du *Corsaire* de Byron. Il était hanté du désir de créer une renaissance du drame germanique. Enfin il en vint à lire les tragédies de Tieck et de Hebbel relatives à la légende de Geneviève de Brabant, et non de sainte Geneviève, comme on l'écrit parfois bizarrement. Hebbel refusant d'écrire un livret, Schumann le demanda à son ami Robert Reinick. Puis il en fut à demi satisfait et s'ingénia à retoucher lui-même le texte. Il en résulta une composition languissante et privée de gradations et d'effets. L'ouverture avait été écrite en 1846, le premier acte fut fait en 1847, et dans l'année 1848 l'œuvre fut achevée. Schumann attendit la fin des troubles de cette année mémorable pour porter son œuvre à Leipzig et la confier aux soins du directeur de Wirsing et du chef d'orchestre Rietz. Les pourparlers durèrent. On choisit d'abord la date de février 1849, puis l'été, puis l'hiver. Enfin *Geneviève* fut jouée le 25 juin 1850, puis le 28 et le 30.

Le succès fut très médiocre, et cependant Schumann, depuis le *Paradis et la Péri*, était considéré comme un maître, et le sujet de son opéra était bien fait pour plaire



Cliché Oswald Graf.

MONUMENT DE SCHUMANN A ZWICKAU APRÈS L'INAUGURATION

à un public allemand. Mais on s'accorda à trouver l'action exagérément lente, et les scènes très maladroitement reliées. C'était la faute du sujet, celle de Hebbel, celle de Reinick, et enfin celle de Schumann dont l'esprit tout subjectif avait encore insisté pour faire prédominer la peinture des états d'âme sur celle de l'action. Le conte de *Geneviève* n'offrait pas matière à quatre grands actes. Tout le monde connaît cette légende de la pauvre Geneviève qui, en l'absence de son mari, ayant résisté aux désirs du perfide intendant Golo, est accusée par lui d'enfantement adultérin, envoyée à la mort, abandonnée dans une forêt par des serviteurs chargés de la noyer, et enfin retrouvée plus tard par le mari qui reconnaît son innocence et condamne Golo à l'écartèlement. Ce thème fragile est absolument insuffisant à soutenir une grande orchestration. Schumann le sentit, et s'ingénia à suppléer aux vides de l'intrigue par des commentaires de psychologie musicale. C'était de plus en plus compromettre la réalisation scénique par la monotonie et l'incohérence des épisodes. Il reste de *Geneviève* une ouverture qui est admirable de puissance et de charme, une des belles pages orchestrales de Schumann. Elle raconte tout le drame et eût largement suffi à en résumer l'essentiel intérêt. Elle expose le motif sombre de la trahison, le motif de l'amour, et enfin le chant triomphal de l'innocence reconnue, avec une force lyrique vraiment extraordinaire. Un choral ouvrant le premier acte, certains chœurs, certains duos, sont bien d'un grand musicien, mais on peut dire que l'ensemble est

une œuvre manquée, à qui seuls ces fragments conserveront devant l'avenir une raison d'être.

Manfred est tout autre chose, et nous sommes ici en présence d'un chef-d'œuvre absolu.

En choisissant le sujet de *Manfred*, Schumann pourrait-on dire, fit un choix heureux. Mais il y a une affreuse ironie dans ce mot, si l'on songe que ce sujet était propre entre tous à exacerber sa folie contenue, et son génie que cette folie nourrissait et démentait tout ensemble. *Manfred* lui présentait brusquement, et comme en défi, l'image des douleurs et des angoisses les plus secrètes de son âme. Image tragiquement fidèle ! Cette fois, le grand inquiet était mis en face de son destin. Il ne recula pas; il fit un chef-d'œuvre où il se raconta tout entier, et du même coup il fit le pas décisif vers la catastrophe. C'est ce qui donne à son *Manfred* un si poignant intérêt psychologique, indépendamment de sa valeur esthétique.

Le poème de Byron était, on le sait, une œuvre non destinée au théâtre. Byron a même insisté dans ses lettres sur son désir d'écrire une œuvre injouable, par mépris de la scène. Il ne voulut faire qu'un poème dialogué exposant une série d'états d'âme. Ces états d'âme sont de la plus farouche violence, d'un romantisme désespéré, d'une révolte sauvage et d'un pessimisme exceptionnel. Byron avait eu connaissance du *Faust* de Gœthe par un ami en 1816, mais, écrivait-il, « c'est la Jungfrau, le Steinbach, quelque chose d'autre encore, bien plus que *Faust*, qui m'ont inspiré *Manfred*. La première

scène cependant se trouve ressembler à celle de *Faust* ». Et, en effet, il y a une saisissante analogie entre elles. Mais l'esprit des deux œuvres est tout différent. *Manfred* est une autobiographie lyrique, purement subjective, et annonce déjà presque Nietzsche, et la théorie du « surhumain » qui a donné lieu à tant d'interprétations erronées. C'est le poème de la révolte et du doute. *Manfred* est un riche seigneur qui vit solitaire dans son château féodal, en Suisse. Il a aimé sa sœur Astarté, qui est morte (c'est une des analogies du personnage avec le *René* de Chateaubriand), et tourmenté par le remords, il pratique la magie. Il veut à la fois évoquer sa sœur et l'oublier. Il est attiré invinciblement par le mystère des sciences maudites, et il veut en même temps y trouver la consolation du Léthé. Cependant son bizarre génie ne réussit pas à pénétrer les grands secrets, et plus il travaille, plus il souffre de la hantise de la morte. Un tel être a de grands rapports avec les amants maladifs et criminels dont Poe a peuplé ses contes, notamment Egæus, l'amoureux de Bérénice, ou l'anonyme mari de Ligeia. Enfin, ne pouvant se distraire de son chagrin, ni apaiser son âme hautaine et sa soif d'absolu, Manfred se décide à mourir. Il va se jeter dans un gouffre, mais un chasseur de chamois le surprend, le retient, et lui offre l'hospitalité.

Détourné du suicide, Manfred retourne à ses études de magie. Il conjure Astarté de lui apparaître, de lui dévoiler le mystère de la vie future. Enfin Astarté lui annonce qu'il va périr. L'abbé de Saint-Maurice vient

pour lui offrir de l'assister religieusement. Le révolté refuse. L'abbé persiste dans son pieux destin, pour sauver cette âme égarée. Manfred convoque les esprits, ils l'entourent, et il meurt en les défiant, en les méprisant, sans peur, sans fléchissement de son orgueilleuse volonté, proclamant que l'âme est la commune mesure d'elle-même et du bien ou du mal, et qu'elle est absorbée finalement dans la souffrance ou la joie que lui donne la conscience de ses mérites, s'étant faite ce qu'elle voulut se faire. C'est une affirmation toute nietzschéenne[1]. On voit combien l'esprit de ce poème est différent de celui de *Faust*. Le docteur rêveur, effaré, timide, sentimental, offre la synthèse de l'humanité médiocre. Mais le comte Manfred est au-dessus de l'humanité. Il est un rêveur des cimes et Faust un bourgeois de l'Allemagne placide. Schumann s'empara avec enthousiasme d'un tel personnage qui, à la fois romantique et en avance sur le romantisme comme lui-même, répondait si bien à son subjectivisme. Mais, selon sa coutume, il fit quelques changements dont l'effet lui sembla plus dramatique. Il réduisit à quatre le nombre des génies qui hantent Manfred, et il prit sur lui de modifier le dénouement. Son Manfred mourant finit par s'apaiser, tend la main à l'abbé et meurt pacifié, tandis qu'on entend un *Requiem* chanté dans un monastère voisin.

Cette substitution donne à l'ouvrage un caractère

[1] Nietzsche a écrit qu'une âme supérieure ne doit regarder ni au-dessus ni au-dessous d'elle, mais en face, ayant conscience qu'elle est elle-même en haut.

plus aisément impressionnant, mais il est à peine besoin de dire qu'elle dénature totalement la pensée de Byron et enlève au caractère psychologique de Manfred toute son originalité, tout son sens. Ce sombre poème du Doute devait rester intact. Ceci réservé, la partition de quatorze morceaux écrite par Schumann pour Manfred est un chef-d'œuvre, une vraie « musique des cimes ». L'ouverture, le chant des esprits, l'évocation des génies, l'entr'acte, l'apparition de la fée des Alpes, le monologue de Manfred, la prodigieuse conversation avec Astarté, le finale, sont des pages qui se placeront parmi les plus glorieuses de la musique. Là Schumann atteint au ton de ses plus exceptionnels lieder qu'on pourrait appeler « occultistes » si un tel mot pouvait qualifier la magie évocatoire du *Ménétrier* ou du *Soir d'Angoisse*. Mais il s'y maintient, avec tout l'orchestre, pendant de longues pages dont l'intensité ne semblerait pas pouvoir durer plus d'une ou deux minutes. L'ouverture, que le public connaît plus que tout le reste de l'ouvrage, est le poème de l'angoisse intellectuelle, un cri de surhumaine douleur spiritualiste assez beau pour traverser les âges de l'humanité tant qu'il existera une musique et des êtres pour l'entendre.

Enfin, redisons-le, *Manfred* est en outre un document incomparable sur son auteur lui-même : c'est là que sa folie s'est décidée dans le paroxysme de sa génialité. « Vivre, a écrit Ibsen, c'est combattre les spectres qui hantent les chambres de notre cerveau : être poète, c'est

tenir jugement sur soi-même. » Dans *Manfred*, Schumann a fait l'un et l'autre. Il a tenu jugement sur lui-même, il s'est apparu *fou conscient*, il a reconnu son ennemie, et l'extraordinaire est qu'il ait survécu quelques années encore à cette terrible apparition.

Le *Faust* a été conçu et exécuté dans un esprit tout différent de celui qui inspira *Manfred*. L'œuvre de Byron avait créé dans le cerveau de Schumann une sorte de crise foudroyante, un irrésistible désir de confession et de cris. *Faust* fut son œuvre de prédilection, son « chef-d'œuvre » au sens corporatif. Il le travailla patiemment, durant de longues années. Il y mit tout son savoir, toute sa spiritualité, toute son ambition des grandes œuvres, et toute son admiration pour Gœthe : Schumann travailla au *Faust* de 1844 à 1853, en commençant par le chœur final et en terminant par l'ouverture. Evidemment, il eut l'intention de commenter le poème tout entier. Mais c'était une tâche colossale, dont il comprenait toute la difficulté, et qui eût fait reculer peut-être Wagner lui-même. Il chercha donc d'abord à se préciser à soi-même, par le travail, ce qu'il pensait musicalement de cette œuvre insolite et gigantesque. Il prit le parti d'écrire des fragments et d'arriver, avec les années à coordonner ses inspirations successives, sans voir là une cause d'échec, puisque Gœthe n'avait pas agi autrement.

On peut dire que les dix dernières années de la vie de Schumann ont vu graviter son âme amoureuse de perfection autour d'une œuvre qui lui en présentait un



MANFRED
(Lithographie de Fantin-Latour.)

exemple inattaquable et la fascinait. Cette fascination, un siècle l'a ressentie devant *Faust*. C'était plus qu'un chef-d'œuvre littéraire et philosophique : c'était l'attestation de la puissance mentale de l'Allemagne donnant au monde un testament synthétique, et Schumann était un trop grand homme pour ne pas rêver l'envolée de son génie à de semblables hauteurs, en passant de l'art sensitif et passionnel à l'art plus majestueux de l'idéologie musicale. Cependant, il a surtout, en écrivant l'ouverture et les six scènes qui composent son œuvre, montré par ses choix mêmes une tendance à rendre très concrètement le côté humain et poignant du drame. C'est la scène du Jardin, celle du repentir de Marguerite devant la Vierge, celle de ses terreurs à l'église, qu'il a choisies dans le premier *Faust*. Dans le second, la scène du sommeil et du réveil de Faust parmi les sylphes, celle de la dispute de Faust et du Souci à minuit, qui s'y rattache, celle de la mort, que clôt une marche funèbre, et enfin le chœur de rédemption et de salut en plein ciel, qui couronne l'œuvre.

La première et la seconde de ces scènes sont très courtes. Le rendez-vous n'est qu'une esquisse musicale, tendre et ravissante à vrai dire, mais assez sommaire, mêlée de trouble et de charme. La scène du repentir est du pur impressionnisme, et le texte y est suivi strictement. Marguerite pleure et se repent, agenouillée devant l'image de la Vierge, aux pieds de laquelle s'épanouissent des roses. Elle se désespère, elle implore, avec une poignante sincérité. L'orchestre l'accompagne de sanglots

étouffés, et le thème de la scène du jardin, devenu affreusement mélancolique, soutient cette douleur jusqu'au cri final : « Sauve-moi de la mort, sauve-moi de l'affront! » C'est un lied avec orchestre autant qu'un fragment de drame lyrique, et, ainsi que la scène première, il garde sa proportion relativement au *Faust* tout entier. Si Schumann avait tout commenté, ces deux morceaux eussent été à leur juste place, et cela même prouve qu'il espérait terminer ce prodigieux édifice, qu'il traita d'abord et par prédilection les passages qui nous restent, mais sans vouloir s'en tenir là.

La scène de l'église est autrement considérable. C'est une lutte violemment dramatique entre l'Esprit du Mal et le Chant liturgique, lutte qui se passe dans l'âme déchirée de la pécheresse, mais dont l'orchestre nous raconte superbement les détails. Marguerite est entrée avec désespérance, et pourtant avec l'idée de trouver l'apaisement de son remords et de mériter la pitié céleste. Elle se rappelle son enfance pieuse, l'Esprit ricane. Alors retentit l'impitoyable *Dies iræ*, avec son effrayant déchaînement de cuivres et de voix écrasant la plainte de l'infortunée et couvrant le rire de Méphistophélès. Marguerite, rapidement, clame son épouvante, mais alors tonne le sévère *Judex ergo*. Le diable maudit la jeune fille et disparaît. Le *Quid sum miser* s'énonce alors avec lenteur. Marguerite se sent défaillir. « Voisine, votre flacon... » murmure-t-elle, et la scène se clôt. Elle est de toute beauté. Elle suffirait seule à prouver que Schumann était capable, après tant d'œuvres brèves et con-

centrées, de peindre à fresque et de planer dans les régions de la haute puissance tragique. Il est impossible de ne pas être profondément ému par la majesté, la magnifique ampleur de cette intervention du *Dies iræ*, et il existe peu de situations plus impressionnantes au théâtre, même dans Wagner.

La scène du sommeil de Faust est bien connue des lettrés par la perfection des vers de Gœthe. Schumann l'a fait sienne. Les sylphes bercent le sommeil du rêveur. Les harpes et les violons bruissent, c'est l'extase même de la belle nuit, jusqu'au moment où le chant d'Ariel annonce l'aube. La nature s'anime et s'illumine. Faust reprend conscience et espoir, la beauté magique du site l'enivre, tandis que se déroule à l'orchestre un des plus merveilleux paysages qu'un musicien ait jamais évoqués. C'est une montée enthousiaste, jusqu'aux harmonies de mi majeur et de si majeur, qui peint la renaissance de Faust, sa résolution d'atteindre au plus haut degré de l'existence intégrale. Mais le soleil paraît, intense, insoutenable à ses yeux fatigués, et l'homme symbolique reste ébloui, troublé, haletant, devant le reflet de la cascade où il voit l'image abstraite, insaisissable et chatoyante, de l'existence qu'il voudrait étreindre.

Aussitôt un scherzo d'une ironie terrible sautille. Il mène la danse de quatre grimaçants compagnons, la Misère, la Dette, la Nécessité, le Souci. Celui-ci reste seul, et alors Faust prononce l'immortelle parole : « Nature, que ne suis-je un homme, rien qu'un homme devant toi ! Ce serait alors la peine d'être un homme ! »

Puis il tombe dans cette profonde méditation de regret et d'humilité devant l'inconnaissable où Gœthe, après *Hamlet*, a su s'élever si haut par l'expression et le sentiment métaphysique et trouver une formule entièrement neuve des suprêmes mélancolies de l'âme, formule dont l'eau-forte célèbre de Dürer semble l'illustration anticipée. Cette altitude psychologique du drame, Schumann s'y maintient avec une magnifique aisance, une intelligence telle du texte que seul un génie en pouvait à ce point pénétrer un autre. Schumann a donné là un exemple suprême d'entente avec un génie philosophique comme il en avait donné un exemple inimitable d'entente avec un génie sensitif en interprétant Henri Heine. Son nom demeure inséparable de ces trois noms.

Faust défie le Souci : « Toi, le Souci, quelque grand ou insinuant que puisse être ton pouvoir, je me refuse à te reconnaître. » Combien ce Faust est différent du timoré, de l'indécis, du bourgeois amoureux de Marguerite dans le premier *Faust*, le seul que le succès de la version Gounod ait présenté à des Français. Là revit presque la fierté de Manfred, là s'annonce le Surhomme de Nietzsche. Mais ce n'est qu'un éclair. Le Souci narquois souffle sur les yeux de l'homme qui le défie, il l'aveugle. Alors Faust s'élance dans le rêve, il conçoit une œuvre gigantesque. S'il est aveugle et débile, sa volonté survivra. A sa voix les foules se mettront au travail, l'âme triomphera...

On entend un bruit de pioches. Ce sont les hommes qui travaillent pour obéir aux projets du solitaire ?

Non ! ce sont les Lémures qui, sur l'ordre du diable, creusent la fosse du docteur. Il ne le sait pas, il délire, il s'enivre de son idéalisme radieux et puéril et tout à coup il tombe. L'horloge s'arrête à minuit : tout est consommé. Une marche funèbre, solennelle et poignante, s'élève et décroît...

Le dernier numéro de la partition se passe au ciel. Un chœur suave s'élève, puis le *Pater extaticus*, le *Pater Profundus*, le *Pater Seraphicus* ; un chœur d'enfants bienheureux proclame : « Il est sauvé ! » Le docteur Marianus invoque la *Mater gloriosa* dans l'azur ; les trois pénitentes, *Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Ægyptiaca* implorent la Vierge en faveur de Marguerite. Puis Marguerite elle-même, devenue une pénitente céleste, prie pour celui qu'elle aima sur terre et qui vient de mourir. « Monte plus haut dans les sphères divines, il t'y suivra s'il te pressent » répond la Mère du Sauveur, et alors s'exalte le chœur mystique dont l'idée essentielle — et celle du *Faust* de Gœthe tout entier — est la Rédemption par l'Éternel Féminin, par l'amour. Il devient inutile d'accumuler les épithètes louangeuses : qu'il nous suffise de dire qu'en toute cette partition Schumann s'est maintenu dans l'absolue beauté de la forme et de l'inspiration. L'ouverture n'est bâtie ni sur les figures principales du drame, ni sur les thèmes de la partition. Ce n'est qu'une ouverture à la façon classique, ne faisant pas partie de l'œuvre, se bornant à lui préluder. Elle n'en est pas moins fort belle, et l'une des plus nobles que Schumann ait écrites après celles

de *Manfred* et de *Geneviève*. On peut la considérer comme le témoignage d'un certain retour au classicisme, avec les tentatives de musique religieuse comme la *Messe*, et les tendances à ce genre que les épisodes religieux de *Faust* avaient encore réveillées en Schumann. Peut-être eût-il, sans la brisure de sa santé, inauguré une troisième manière dont il est plausible de trouver là les prodromes.

Le *Faust* de Schumann demeure sa plus grande, sa plus représentative production orchestrale, le témoignage le plus pur des inspirations de sa maturité. On ne peut trouver dans ses fragments écrits en marge d'une œuvre colossale la cohérence de *Manfred*; mais personne n'a pénétré comme Schumann au profond de la pensée de Gœthe. La superbe *Faust-Symphonie* de Liszt n'est qu'une évocation géniale des trois figures dominantes, une fantaisie de maître. La noble et puissante légende dramatique de Berlioz admet des éléments étrangers à la volonté de Gœthe, et expose avec une passion romantique l'extériorité de son œuvre. Le *Faust* de Gounod n'est qu'une anecdote sentimentale d'un agrément facile. Nul plus que nous n'admire Berlioz et son généreux génie dramatique : ce n'est pas diminuer le respect dû à la *Damnation de Faust* que la tenir pour un *Faust* français, étranger à l'esprit gœthien. A Schumann seul revient l'honneur d'avoir ajouté à la gloire musicale de l'Allemagne ce parallélisme dignement osé et soutenu avec le penseur le plus altier de la littérature germanique. Il n'y a malheureusement pas tout *Faust* dans la



Cliché Stengel et Markert.

MONUMENT DE SCHUMANN A BONN

partition de Schumann, mais toute l'âme, tout le style, toutes les volontés cachées du poème y sont avec une si parfaite compréhension, l'idée est traduite à un tel degré qu'on n'a plus le courage de regretter l'inachèvement de l'ouvrage. Terminé, il eût été beau *plus longtemps* : mais dans le dialogue avec le Souci, la scène de l'église et le chœur final, l'essentiel de la volonté gœthienne a été formulé une fois pour toutes, et Schumann lui-même n'eût pu la faire resplendir davantage.

VII

Nous avons exposé les conditions dans lesquelles Schumann se décida à écrire de la critique musicale, et à fonder une Revue pour soutenir ses idées et répandre ses admirations. Il était enthousiaste, lyrique et combatif ; mais il avait aussi un sens très net des directions de son époque, un esprit judicieux et équilibré. Il était persuadé de la nécessité de réagir contre l'école pianistique et de revenir au culte des grands classiques de l'Allemagne, de réclamer leur autorité en faveur d'un mouvement nouveau qui, sans servilité, en procéderait. Nous pouvons reconnaître aujourd'hui qu'il avait absolument raison dans le principe, et lui-même a été l'homme de génie qui a relié le romantisme allemand au classicisme et ouvert une route nouvelle et spacieuse, hors des petits sentiers de la virtuosité et de la musique à recettes. Il eut non moins raison en combattant ardem-

ment cette école de faiseurs d'opéras dont Meyerbeer lui représentait à bon droit les défauts les plus dangereux, et qui a si longtemps dévoyé le drame musical et fait délaisser la symphonie. A l'époque où Schumann prit la plume du journaliste, son intervention fut féconde et nécessaire. Cela peut suffire à excuser certaines boutades, à expliquer des jugements qui nous semblent aujourd'hui excessifs. Il est bon de ne point oublier non plus qu'il s'agit de la critique d'un producteur.

Elle n'est cependant pas le caprice d'un musicien nerveux et batailleur, comme l'amusante littérature musicale de Berlioz qui ne saurait être prise à la lettre et vaut surtout comme révélatrice d'une intense personnalité. Elle est encore moins le doctoral et pesant énoncé de doctrines esthétiques. Ce qui frappe en elle, c'est la sincérité ardente de ses affirmations, et la légèreté spirituelle de ses façons d'exprimer. Elles se rattachent, par le ton et le sentiment tour à tour enjoué et brûlant, à sa correspondance si libre, si pleine d'effusions, si propre à le faire aimer et estimer. On y trouvera des remarques vives, des indignations, jamais une méchanceté, jamais une rancune personnelle ni une mesquinerie.

Parfois des pages émues y atteignent à la beauté, comme le récit de la visite faite à Ferdinand Schubert et aux tombes de Beethoven et de Schubert au cimetière de Vœhring. C'est un morceau émouvant : au reste, personne n'a plus dignement parlé du génie de Schubert que Schumann ne l'a fait. A chaque moment, dans cette longue

série d'articles, éclate l'amour de la beauté, l'espoir, le sens de l'admiration, et jamais le rédacteur en chef de la *Zeitschrift* ne parle de lui, alors qu'il risquait son avenir et les vengeances d'une plate critique en allant contre le mauvais goût qui imposait Herz et Hummel, Rossini et Meyerbeer, en faisant oublier Bach, Beethoven, Weber, Schubert, en méconnaissant Chopin et Mendelssohn. « Le jour des compliments est passé, écrivait-il avec crânerie dans son premier numéro. Ceux qui n'ont point de talent, ceux qui n'ont qu'un talent ordinaire, ceux qui, ayant une réelle valeur, écrivent trop, ne seront point laissés en paix... »

D'abord éditée par Hartmann, puis devenue la propriété de Schumann en 1835, la gazette, qui existe toujours, fut rédigée par tous les Davidsbündler, et Schumann y écrivit durant toute sa vie. Elle eut une influence excellente sur le goût allemand, et sur Schumann lui-même. Ce travail assidu lui fut une distraction, l'obligea à clarifier ses idées, à fuir l'isolement. On y trouve une foule d'articles dont l'intérêt rétrospectif est incontestable. Un des plus divertissants est sans doute le compte rendu exaspéré que fait Schumann des *Huguenots*, avec une verve à la fois comique et indignée, en s'écriant : « Après le *Crociato*, j'ai encore rangé Meyerbeer parmi les musiciens; après *Robert le Diable*, j'ai hésité, mais maintenant je le range sans façon parmi les écuyers de Franconi. »

Il ravale ces malencontreux *Huguenots* au-dessous de tout, avec une injustice qui dépasse le but, et qui montre

que « Florestan » avait parfois bien besoin d'être calmé par « Eusebius », son Mentor nécessaire. Il est vrai d'objecter qu'aucune musique ne pouvait être plus odieuse à l'artiste qu'était Schumann. Le succès tapageur d'une telle œuvre constituait un vrai péril pour le goût allemand, et pour contrevenir à ce succès Schumann sentait le besoin de la plus violente opposition. Il détestait le faux art avec la ferveur et la nervosité de ceux qui adorent l'art vrai.

Par contre, il a donné de la *Symphonie fantastique* de Berlioz l'analyse la plus soigneuse, la plus perspicace, un réel modèle de critique, où brillent non seulement sa science et sa bonne foi, mais encore son généreux besoin de comprendre et d'aimer. Cette page est définitive, et montre la plus étonnante liberté d'esprit. Presque toujours, sous la plume de Schumann, le trait est prompt et perçant : « Rossini est le plus remarquable peintre-décorateur, mais ôtez l'éclairage factice et la séductrice perspective théâtrale, et voyez ce qui reste. » C'est à la fois partial et très juste. Il invente une visite de Rossini à Beethoven en ces termes : « Le papillon vola sur le chemin de l'aigle, mais celui-ci se rangea pour ne pas l'écraser d'un battement d'ailes. »

Il a fait le compte rendu suivant du *Prophète* : le titre, la date, et une croix mortuaire imprimée au-dessous.

Ses appréciations sur Liszt furent toujours pleines de la plus grande admiration pour le génie de l'incomparable pianiste. Mais il insista peu sur ses dons de

compositeur. Il est vrai que l'œuvre de Liszt ne se révéla que bien plus tard. Relativement à Schubert, Schumann a trouvé d'exquises formules. Il l'adora durant toute sa jeunesse. Cette destinée éclatante et fugace lui représentait un idéal absolu. Plus tard, il tempéra son enthousiasme, mais il parla toujours avec tendresse et respect du lyrique dont nous le considérons comme l'héritier.

Chopin impressionna profondément Schumann.

« Chaque fois qu'il s'est montré, s'écrie-t-il avec exaltation, ç'a été la même flamme sombre, le même foyer de lumière, si bien qu'un enfant même eût pu le reconnaître... » Plus loin, il dit encore, avec sa saisissante justesse de vues : « De telles œuvres sont des canons cachés sous les fleurs. Et si l'autocrate du Nord savait quel ennemi le menace dans les mélodies si simples de ces mazurkas, il interdirait cette musique. » C'est là une vérité intuitive. C'est définir en trois lignes l'intense nationalisme de la musique de Chopin, son caractère d'héroïsme qui, auprès des incomparables témoignages d'un art presque baudelairien, éveille le plus fier frisson d'une race meurtrie mais indomptée, et condense l'âme, la douleur, l'espoir de survie de tout un peuple. Schumann a caractérisé en termes parfaits le jeu de Chopin et l'impression sans analogue qu'il a laissée dans l'histoire de la musique. Par contre, les éloges qu'il ne cessa de décerner à Mendelssohn nous donnent aujourd'hui de l'inquiétude. La forme mendelssohnienne le retint plus que de raison et c'est peut-être à elle qu'il

faudrait attribuer certaines timidités, certains flottements dans son art symphonique.

Il est impossible de résumer ce que contiennent les articles de Schumann, dont le livre choisi et traduit par M. de Curzon peut donner au lecteur une idée très complète. On y trouve des appréciations sur Bach, Cherubini, Cramer, Spohr, Gade, Heller, Franz, Thalberg, Kalkbrenner, Hiller, Louis Lacombe, Hummel, Moschelès et une foule d'autres musiciens. Mais il nous faut en venir à une précieuse petite brochure qui est une pure merveille. C'est la préface que Schumann écrivit pour son *Jugend Album* sous le titre *Conseils aux jeunes musiciens*, et que, depuis, Liszt traduisit sous le titre l'*Art du piano*[1].

Là l'esprit de Schumann s'est énoncé dans toute sa claire droiture, avec une simplicité et une noblesse rares. Il faudrait tout citer, de ces maximes amicalement recueillies par le génie à l'intention des jeunes. Transcrivons cependant quelques pensées :

« Jouez toujours comme si vous étiez en présence d'un maître. »

« Quand vous avancez en âge, ne vous occupez pas des choses de mode. Le temps est précieux. Il nous faudrait vivre cent vies si nous voulions seulement connaître tout ce qu'il y a de bon. »

« Ne répandez jamais de mauvaises compositions, aidez, au contraire, avec énergie à les supprimer. Vous

[1] Brochure séparée, qu'on trouve chez les éditeurs Durand et Schœnewerk.



HOMMAGE A SCHUMANN

(Lithographie de Fantin-Latour.)

8

ne devez jamais jouer de mauvaises compositions, ni les écouter, si vous n'y êtes forcé. »

« Considérez comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des maîtres, d'y rien omettre ou d'y ajouter du nouveau. Ce serait la plus grande injure que vous puissiez faire à l'art. »

« Tout ce qui vient de la mode s'en va avec elle, et si vous ne vous appliquez à jouer que ce qui est de mode maintenant, en vieillissant vous deviendrez insupportable à tout le monde et ne serez estimé de personne. »

« Si tous les artistes voulaient être premiers violons, on ne pourrait organiser un orchestre. Ainsi respectez la position de chaque musicien. »

« Reposez-vous souvent de vos études musicales par la lecture des bons poètes. Promenez-vous assidûment dans les champs. »

« Pensez que vous n'êtes pas seul au monde : soyez donc modeste. N'oubliez pas que vous n'avez encore rien pensé, ni découvert, que d'autres ne l'aient pensé ni découvert avant vous ; et l'eussiez-vous réellement fait, considérez-le comme un don du ciel que vous devez partager avec tous. »

« Écoutez avec attention les chansons nationales, c'est une mine inépuisable où l'on trouve les plus belles mélodies, qui vous donnent une idée du caractère des différents peuples. »

« Les lois de la morale régissent l'art. »

« Rien de grand ne s'accomplit dans l'art, sans enthousiasme. »

« L'art n'est point là pour procurer la richesse. Soyez un noble artiste, et le reste vous sera donné par-dessus le marché. »

« Vous ne comprendrez l'esprit que quand vous serez maître de la forme. »

« Peut-être le génie est-il seul à comprendre entièrement le génie. »

« On n'a jamais fini d'apprendre. »

Ces pensées n'ont aucun besoin de commentaires. Elles ne s'appliquent pas qu'à des pianistes. Elles éclairent, s'il en était encore besoin, l'âme de l'homme dont Liszt disait : « Il est bon, et digne d'être aimé à l'égal de toute sublime personnalité. »

VIII

L'Allemagne n'a pas retrouvé un musicien pareil à Robert Schumann, si l'on veut bien considérer l'œuvre wagnérienne comme une manifestation toute dissemblable et le produit isolé d'une synthèse individuelle. Schumann reste le maître incomparable du lied, et le réalisateur d'une musique de piano que personne n'a égalée depuis : là sont les modèles indépassables d'un art dans la révélation duquel il a connu des devanciers comme Schubert, des rivaux comme Liszt et Chopin, mais où il demeure égal à tous les plus grands, et sans

successeurs de sa taille. Symphoniquement, quelques critiques qu'on ait faites de son orchestration, il n'en fut pas moins, à sa date, avec ses quatre symphonies, l'héritier direct de Beethoven[1]. Quant aux lieder, personne ne conteste son absolue royauté.

Le *Quintette*, les trios, les sonates sont au rang des plus nobles compositions de la musique de chambre. Le *Quintette*, les *Trios*, l'un des *Quatuors* notamment, resteront au rang des plus émouvants chefs-d'œuvre classiques. Quant à des œuvres scéniques comme le *Paradis et la Péri*, et surtout *Manfred* et *Faust*, elles prennent place parmi les tentatives capitales du XIX[e] siècle, les plus représentatives, les plus puissantes. Ni la *Damnation de Faust*, ni les *Troyens à Carthage*, de Berlioz, ni la *Faust-Symphonie* de Liszt, ni les *Béatitudes* de Franck, ne dépasseront en importance le *Manfred* et le *Faust* de Schumann dans l'histoire de la musique moderne.

La grande ligne directrice de Schumann a toujours été le désir du drame psychologique. Il l'a réalisé en des dimensions restreintes dans ses lieder : il l'a tenté sans cesse dans ses ouvertures, son opéra, ses poèmes dra-

[1] Spécialement la *Symphonie rhénane* donne cette impression. Mais nous réentendions au début de la saison 1904-1905 les quatre Symphonies données par M. Chevillard, et nous en concluions vraiment à l'injustice des réserves longtemps faites : la sensation d'une grande beauté s'imposait, tout au moins pour les trois dernières compositions, malgré les imperfections techniques et surtout malgré la modestie des moyens orchestraux, qui ont été notablement accrus depuis, et dont l'éclat actuel tend trop souvent à nous faire déprécier le prestige des œuvres antérieures, au lieu de les juger sans comparaison, et dans leur cadre chronologique.

matiques, et cela fait de lui un génie intermédiaire entre le classicisme et Wagner. Avec son *Faust* il a donné un modèle à jamais admirable de musique idéologique. Par sa critique, il a fait, à son heure, œuvre belle, utile et saine. Par sa vie, par ses dons d'amour, par sa lutte contre le mal, par son désintéressement d'artiste, il est un de ces « hommes représentatifs » que saluaient Emerson et Carlyle. Il a créé un état de sensibilité inimitable. *L'état schumannien* ne ressemble à aucun autre, et le nom de Robert Schumann sera toujours prononcé par une élite avec une adoration spéciale et secrète.

De tous les êtres inspirés dont le charme magique a su pencher des fronts autour d'un piano dans le silence et le recueillement, alors que l'ange familier du lied déclôt avec douceur ses ailes tremblantes et s'envole, nul ne sera remercié avec plus de ferveur que l'homme prédestiné qui attendit deux ans dans la démence sa réunion définitive au firmament métaphysique d'où sa mystérieuse mission de beauté l'avait jadis fait descendre.

APPENDICE

Nous pensons utile de donner ici, avec la liste des œuvres de Schumann, celle des principaux ouvrages prétextés par son œuvre. Le lecteur pourra les consulter avec fruit, comme nous l'avons fait nous-même, et suppléer ainsi à la brièveté inévitable de ce modeste volume dont les fautes sont de nous et dont le meilleur leur revient.

OUVRAGES RELATIFS A SCHUMANN

Bagge : *R. Schumann und seine Faust-Scenen.* — E. David : *Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann*, Paris, 1886. — Duval : *Les Amours du Poète de R. Schumann*, Paris, 1901. — Baron Ernouf : *Les compositeurs célèbres*, Paris, 1888. — Jean Hubert : *Autour d'une Sonate*, Paris, 1898. — Hugues Imbert : *Portraits-études*, Paris, 1894. — Jansen : *Die Davidsbündler*, Leipzig, 1888. — Maitland : *Schumann*, Londres, 1884. — Léonce Mesnard : *Étude sur Schumann*, Paris, 1876. — Henry Maubel : *Préfaces pour des musiciens*, article Schumann (sa musique de piano), Fischbacher, Paris, 1895. — C. Reinecke : *Schumann*, Berlin, 1902. — Reissmann : *Robert Schumann*, Berlin, 1865. — A. Schöne : *Uber Musikerbriefe*, Leipzig, 1886. — B. Vogel : *Robert Schumann's Klaviertonpoesie*, Leipzig, 1887. — Torchi : *Schumann e le sue scène tratte dal Faust*, Turin, 1875. — Wasielewski : *Schumann*, Dresde, 1869. — Amédée Boutarel : *Préface à la traduction des Lieder.* — Erler : *Schumann's Leben*, Berlin, 1887. — Marguerite d'Albert : *Schumann*, Bruxelles, 1903. — M. Kufferath : *Berlioz et Schumann*, Bruxelles, 1879. — Louis Schneider et Marcel Mareschal : *Schumann, sa vie et son œuvre*, Paris, 1905, etc.

ÉCRITS DE SCHUMANN

L'*Art du Piano* (préface de l'Album pour la jeunesse), trad. Franz Liszt. — *Lettres de jeunesse*, éditées par les soins de Clara Schumann, Leipzig, 1885-1886. — *Gesammelte Schriften über Musik und Müsiker*, Leipzig, 1854, rééditées en 1883 et 1891. (Articles recueillis dans la *New Zeitschrift fur Musik*). — *Écrits sur la musique et les Musiciens* (traduction de fragments du précédent ouvrage, par M. de Curzon, Berlin, 1894).

ŒUVRES MUSICALES DE SCHUMANN

Nous adoptons pour cette énumération le dispositif habituel, par numéros d'ordre de production et dates de publication. Cependant nous avons cru devoir extraire de cette série les divers albums composant la considérable œuvre de lieder de Schumann, et les mentionner d'abord, en un seul groupement. Voici la raison qui nous a conseillé cette présentation spéciale. L'œuvre chantée de Schumann restera son plus original titre de gloire, et le mode principal de la diffusion de son génie : mais nous avons exposé qu'on n'en entendait en France qu'une très restreinte sélection. Nous avons donc songé qu'au lieu de rechercher les titres des divers albums disséminés à travers la copieuse liste des productions de divers genres, le lecteur nous saurait gré de pouvoir parcourir d'un seul regard l'énumération des lieder du maître. Chaque album est d'ailleurs mentionné avec son numéro d'ordre et sa date, qui permettent de le replacer à son rang dans la chronologie générale, si on le désire.

Nous aurions pu adopter le même principe pour classer à part la musique de piano, seconde forme distinctive du génie de Schumann. Mais l'auteur lui-même s'en est pour ainsi dire chargé, puisque sa musique de piano a été presque entièrement écrite au début de sa vie, avant qu'il composât pour l'orchestre. Elle se groupe ainsi d'elle-même dans le catalogue.

Lieder.

Liederkreis (neuf poèmes de Henri Heine, 1840), op. 24.

Myrtes (1840) sur des poèmes de Rückert, Gœthe, Mosen, Burns, Heine, Moore, Byron, vingt-six numéros, op. 25.

Cinq Mélodies et Chansons (1840) sur poèmes de Hebbel, Burns, Chamisso, Rückert, Zimmermann, op. 27.

Trois poésies de Geibel (1840), op. 30.

Trois mélodies sur paroles de Chamisso (1840), op. 31.

Douze poésies sur des textes de Kerner (1840), op. 35.

Six Mélodies sur textes de Reinick (1840), op. 36.

Le Printemps de l'Amour, sept lieder sur textes de Rückert (1840)[1] op. 37.

Douze mélodies (second *Liederkreis*) sur des poèmes d'Eichendorff (1840), op. 39.

Cinq mélodies (1841) sur textes d'Andersen et Chamisso, op. 40.

L'*Amour et la vie d'une femme* (1840),

1. Il y en eut en réalité douze, dont les numéros 2, 4, 11, furent écrits par Clara Schumann. L'album parut sous les signatures de Robert et Clara Schumann.

huit lieder sur paroles de Chamisso, op. 42.

Trois Romances et Ballades (1840) sur poèmes d'Eichendorff et Heine, op. 45.

Les *Amours du Poète* (1840), seize lieder sur les célèbres poèmes de Heine, op. 48.

Second cahier de trois *Romances et Ballades* (1840), sur textes de Heine et de Fröhlich, op. 49.

Cinq Mélodies et Chansons (1842), sur paroles de Gœthe, Geibel, Rückert, Christern, Immermann, op. 51.

Trois Romances et Ballades (3e cahier, 1840), sur poèmes de Seidl, Wilhelmine Lorenz, et Heine, op. 53.

Balthasar (1840), sur la ballade de Heine, op. 57.

Romances et Ballades (4e cahier, 1841 et 1847), sur trois poèmes d'Edouard Mörike et de Heine, op. 64.

Intermède Espagnol (1849), trois pièces sur textes de Geibel, op. 74.

Cinq Mélodies et Chansons (3e cahier, 1840 et 1850), sur des textes d'Eichendorff, Hoffmann von Fallersleben, Halm, Ch. L'Egru, op. 77.

Album de chants pour la jeunesse (1849), vingt-cinq pièces sur les poèmes de H. von Fallersleben, Geibel, Uhland, Kletke, Hebbel, Andersen, Gœthe, Mörike, Schiller, Rückert, op. 79.

Trois mélodies (1850), sur paroles de Rückert et d'Eichendorff, op. 83.

Le Gant (1850), sur la ballade de Schiller, op. 87.

Six mélodies (1840), sur poèmes de Wilfrid von der Neun, op. 89.

Six poèmes et *Requiem* (1850), sur textes de Lenau et un vieux poème attribué à Héloïse, op. 90.

Trois Chants Hébraïques (1849), sur textes de Byron, op. 95.

Mélodies et Chansons (4e cahier, 1850), cinq lieder sur poèmes de Gœthe, Platen, Wilfrid, von der, Neun, op. 96.

Neuf lieder sur textes empruntés au *Wilhelm Meister* de Gœthe (1849), op. 98 a[1].

Poème d'Amour, quatre lieder sur des vers de Rückert (1849), op. 101.

Sept mélodies (1851), sur des vers d'Elisabeth Kulmann, op. 104.

Six mélodies, sur des vers d'Ullrich, Mörike, Paul Heyse, W. Müller, G. Kinkel (1851-1852), op. 107.

Quatre chansons de hussards (1851) sur texte de Lenau, op. 117.

Mélodies de la forêt (1851), trois pièces sur textes de S. Pfarrius, op. 119.

Cinq chansons joyeuses (1851), sur textes de Buddeus, Candidus, Mörike, F. Braun, op. 125.

Cinq mélodies et chansons (5e cahier, 1850-1851), sur poèmes de Kerner, Heine, Strachnitz, Shakespeare, op. 127.

Cinq poésies de Marie Stuart (1852), op. 135.

Cinq chansons espagnoles (1849), sur textes de Geibel, op. 138.

L'*Anathème du chanteur* (1852), sur la ballade de Uhland, op. 139.

Quatre Mélodies (1852), sur poèmes de Kerner et Heine, op. 142.

Une *Chanson de soldat*, sans numéro d'ordre.

1. L'op. 98 a, comprend les chansons de Mignon, du harpiste et de Philine, pour chant et piano; l'op. 98 b, le *Requiem de Mignon* pour soli, chœur et orchestre.

Les lieder de Schumann précités ont été réunis en quatre volumes par la maison Breitkopf et Härtel, avec traduction française de M. Amédée Boutarel.

Musique de piano, de chambre, d'orchestre[1].

Op. 1. Thème varié sur le nom d'Abegg, pour piano, 1830. — 2. Papillons pour piano, 1829-1831. — 3. Etudes d'après les caprices de Paganini, pour piano. 1832. — 4. Intermezzi, pour piano, 1832. — 5. Impromptu pour piano (sur un thème de Clara Wieck). 1833. — 6. Danses Davidsbündler, pour piano, 1837. — 7. Toccata pour piano, 1830. — 8. Allegro pour piano, 1837. — 9. *Carnaval*, scènes mignonnes sur quatre notes pour piano, 1834-1835. — 10. Six études de concert pour piano, d'après les *Caprices* de Paganini. 1833.

Op. 11. Grande sonate pour piano, 1835. — 12. Fantaisies pour piano, 1837. — 13. Douze études pour piano, 1834. — 14. Troisième grande sonate pour piano, 1835-1836. — — 15. Scènes d'enfants, pour piano, 1838. — 16. Kreisleriana, fantaisies pour piano, 1838. — 17. Fantaisie en ut majeur, pour piano, 1836. — 18. Arabesques, pour piano, 1836. — 19. Blumenstück (bouquet) pour piano, 1839. — 20. Humoresque, pour piano, 1839.

Op. 21. Novelettes, pour piano. 1838. — 22. Seconde sonate pour piano, 1835-1838. — 23. Nachtstücke (nocturnes) pour piano, 1839. — 26. Carnaval de Vienne, fantaisies pour piano, 1839. — 28. Trois romances pour piano, 1839.

Op. 32. Quatre morceaux pour piano, scherzo, gigue, romance, petite fugue, 1838-1839. — 33. Six chansons pour chœur d'hommes à quatre voix, 1840. — 34. Quatre duos pour soprano et ténor, avec piano, 1840. — 38. Première symphonie en *si* bémol majeur, 1841.

Op. 41. Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, 1842. — 43. Trois chansons à deux voix avec piano, 1840. — 44. Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, 1842. — 46. Andante et variations pour deux pianos, 1843. — 50. Le Paradis et la Péri, poème pour soli, chœurs et orchestre, 1843.

Op. 52. Ouverture, scherzo et finale pour orchestre, 1841. — 54. Concerto pour piano et orchestre. 1841 et 1845. — 55. Lieder de R. Burns pour chœurs mixtes, 1846, — 56. Etudes pour piano-pédalier, 1845. — 58 Esquisses pour piano-pédalier 1845. — 59. Quatre chants pour chœurs mixtes, 1846. — 60. Six fugues sur le nom de Bach pour orgue ou piano-pédalier, 1845.

1. Les numéros désignant l'ordre de production ne concordent pas toujours aux dates, qui désignent l'ordre de publication. Assez souvent une pièce postérieure à une autre fut éditée pourtant avant celle-ci, et les remaniements des éditeurs ont parfois aussi décidé le contraire.

Op. 61. Deuxième symphonie en *ut* majeur, 1845-1846. — 62. Trois chants pour chœurs d'hommes, 1847. — 63. Trio en *ré* mineur, pour piano, violon et violoncelle, 1847. — 65. Ritournelle de Rückert en forme de canon pour chœur d'hommes à quatre voix, 1847. — 65 *bis*. Trois chœurs d'hommes sur poèmes de T. Ulrich, Freiligrath, Furst (collection Ch. Malherbe). — 66. Tableaux d'Orient, six impromptus pour piano à quatre mains, 1848. — 67. Romances et ballades pour chœur, 1849. — 68. Album pour la jeunesse, quarante morceaux pour piano, 1848. — 70. Adagio et allegro pour piano et cor (ou violon, ou violoncelle), 1849.

Op. 71. Chant de l'Avent, de Rückert, pour soprano, chœur et orchestre, 1848. — 72. Quatre fugues pour piano, 1845. — 73. Fantaisies pour piano et clarinette (ou violon, ou violoncelle), 1849. — 74. Chants espagnols pour une ou plusieurs voix, avec piano, 1849. — 75. Romances et ballades pour chœur (II), 1849. — 76. Quatre marches pour piano, 1849. — 78. Quatre duos pour soprano et ténor, avec piano, 1849. — 80. Trio en *fa* majeur pour piano, violon et violoncelle, 1847.

Op. 81. Geneviève, opéra en quatre actes, d'après Tieck et Hebbel, 1847-1848. — 82. Waldscenen (scènes des bois), neuf pièces pour piano, 1848-1849. — 84. Chant d'adieu, pour chœur, avec deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, ou piano, 1847. — 85. Douze morceaux à quatre mains pour petits ou grands enfants, 1849. — 86. Morceaux de concert pour quatre cors et orchestre. 1849. — 88. Morceaux de fantaisie pour piano, violon, violoncelle, 1842.

Op. 92. Introduction et allegro appassionnato, pour piano et orchestre, 1849. — 93. Motets, de Rückert, pour double chœur d'hommes et orgue, 1849. — 94. Trois romances pour hautbois, ou violon, ou clarinette, et piano, 1849. — 97. Troisième symphonie en *mi* bémol majeur, 1850. — 99. Bunte Blätter (feuilles variées), quatorze pièces pour piano, de 1836 à 1849. — 100. Ouverture de la Fiancée de Messine, 1850-1851.

Op. 102. Cinq morceaux populaires pour violoncelle, ou violon, et piano, 1849. — 103. Chansons de jeunes filles, pour deux sopranos, ou soprano et contralto, et piano, 1851. — 105. Sonate en *la* mineur, pour piano et violon, 1851. — 106. La belle Hedwige, ballade de Hebbel, déclamée avec piano, 1849. — 108. Nocturne de Hebbel pour chœur et orchestre, 1849. — 109. Scènes de bal, neuf morceaux à quatre mains, pour piano, 1851. — 110. Trio en *sol* mineur, pour piano, violon et violoncelle, 1851.

Op. 111. Trois morceaux de fantaisie pour piano, 1851. — 112. Le Pèlerinage de la Rose, poème de Maurice Horn, pour soli, chœur et orchestre, 1851. — 113. Marchenbilder (contes illustrés), quatre morceaux pour piano et alto, ou violon, 1851. — 114. Trois chansons pour trois voix de femmes et piano, 1853. — 115. Manfred, poème dramatique en trois parties, d'après Byron, 1848-1849. — 116. Le fils du Roi, ballade de Uhland, pour soli, chœur et

orchestre, 1851. — 118. Trois sonates pour piano, en *sol*, *ré* et *ut* majeur, pour la jeunesse, 1853. — 120 Quatrième symphonie en *ré* mineur, 1851.

Op. 121. Seconde sonate pour piano et violon, en *ré* mineur, 1851. — 122. Ballade de l'enfant de la Lande, de Hebbel, et les Fuyards, de Shelley, déclamés avec piano, 1852. — 123. Ouverture solennelle avec chant sur la Chanson du vin du Rhin, pour chœur et orchestre, 1853. — 124. Feuilles d'album, vingt pièces pour piano, 1832-1845. — 126. Sept morceaux pour piano (petites fugues), 1853. — 128. Ouverture de Jules César, 1851. — 129. Concerto en *la* mineur pour violoncelle et orchestre, 1850. — 130. Bal d'enfants, six pièces faciles pour piano, à quatre mains, 1853.

Op. 131. Fantaisie pour violon et orchestre (ou piano), 1853. — 132. Récits et contes, quatre pièces pour clarinette, violon ou alto, et piano, 1853. — 133. Chants du matin, cinq pièces pour piano, 1853. — 134. Introduction et allegro pour piano et orchestre, 1853. — 136. Ouverture pour Hermann et Dorothée, 1851. — 137. Chansons de chasse, de H. Laub, cinq chants pour chœur d'hommes à quatre voix, 1849. — 139. La Malédiction du chanteur, ballade de Uhland pour soli, chœurs et orchestre, 1852. — 140. Le Page et la Fille du Roi, quatre ballades de Geibel pour soli, chœur et orchestre, 1852.

Op. 141. Quatre chants pour double chœur 1849. — 143. Le Destin d'Edenhall, ballade de Uhland, pour soli, chœur et orchestre, 1853. — 144. Chant du nouvel an, de Rückert, pour chœur et orchestre, 1849. — 147. Messe pour chœur à quatre voix et orchestre, 1852. — 148. *Requiem*, pour chœur et orchestre, 1852.

Il faut joindre à cette liste les œuvres suivantes, qui n'ont pas reçu de numéro d'ordre :

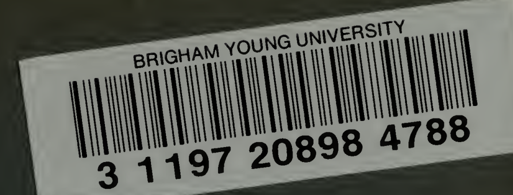
1. Scènes du Faust de Gœthe pour soli, chœur et orchestre, 1844, 1848, 1849, 1850, 1853.
2. Le Rhin allemand, de Becker, pour une voix, chœur et piano, 1840.
3. Chanson de soldats, pour une voix et piano.
4. Scherzo et presto pour piano.
5. Canon sur des vers dédiés à Alexis.
6. Accompagnement de piano pour les six sonates pour piano de J.-S. Bach, 1853.

La grande majorité de ces œuvres a été éditée à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel : beaucoup chez Whistling, Hofmeister, Kistner, Schuberth, également à Leipzig, quelques-unes chez Simrock, de Bonn, Elberfeld et Arnold, Rieter-Bidermann, Peters, de Leipzig.

TABLE DES GRAVURES

TABLE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20898 4788


H. LAURENS
EDITEUR